

جمال سيادة

تاريخ الفن السينمائي



القسم الثالث

من لازدهار السويدي
إلى بناء هوليوود

ترجمة: بهيج شعبان

منشورات مكتبة المعارف في بيروت

جوامع ساروة

تاريخ الفن السينمائي

ترجمة: بهيج شرجبكا

منشورات مكتبة المعارف في بيروت

القِسْمُ الثَّالِثُ

مِنْ لَازِدِ هَارِ السُّوَيْدِي
إِلَى بَنَاءِ هَوْلِيُود

الفصل الخامس عشر

الازدهار السويدي

ظهر ابتكار السينما السويدية قبل سنة ١٩١٤ في فيلم «معارك الحدود» لستيلر وفي «المحبورغ هولم» الذي هاجم فيه سيجوستروم مؤسسات «الاحسان» . اما فيلم «الإضراب» الذي انتجته في العصر نفسه فإنه يمثل صفة اجتماعية بمائلة ، ولكن هذه الشواغل لم تكن سائدة في أعماله سابقاً .

وكان فيلم «مغامرة المهندس ليبل الغريبة» (١٩١٦) فرصة للممثل سيجوستروم ليمثل دوراً مزدوجاً في أحد أفلامه . وفي سنة ١٩١٥ سادت الدهشة من شكل الرواية البوليسية لأنها قللت الشواغل الراجحة عند بعض صانعي السيناريو . وباستعمال طريقة «الرجوع المتتابع الى الوراء» شوهدت حادثة واحدة تحت عدة تنويرات ، خلال قصص مختلف الشهود في قضية ليبل .

ومع ذلك فإن فيلم «المهندس ليبل» لم يكن يعادل «تيوج فانجن» لإيسن ، ولا «ابنة المنجم» لسامي لاجرلوف ولا «المحكومون بالموت» للإيسلندي سيغورجونسون الذي

جاء بعده .

وكانت افلام شركة (المثلث) قد بدأت توشي لأوروبا . وتأثيرها اكيد على سيجوستروم . ولكن الصدفة ، ثم التجربة العملية عند توماس أنس وتلامذته كاتنا قد بدلنا غريزياً مناظر (الفار - وست) الطبيعية الحشنة ، والصالون ، ووضعناها في اشخاص الرواية . وقد استعمل سيجوسترام الوسائل نفسها بشكل محسوس قاصداً بلوغ الفن الكبير ، وقد حقق ذلك تماماً . وهكذا حسب قول موسيناك : « ان السويديين كانوا مبتكرين ، عن وعي ، كما كان الاميركيون مبتكرين عن لا وعي في افلام العصر الجميل - واريد ان اقول سنة ١٩١٦ » .

وعرض ' المحكومون بالموت ' هو نموذج يدل على طراز خاص . فجمال إيسلندا تفرض نفسها منذ الصور الاولى ، دون ان يكون هناك إلحاح ظاهر ، بوجود حقيقي حيث يبدو المشرد الذي يمثله سيجوستروم انه منبثق منها . وتبدو المزرعة التي أحببتها المالكة الثرية (إديث ايراستون) بديعة بزخرفها وطريقة وضع الاشخاص في هذا الزخرف . وليس هناك اي انفصال بين المناظر الطبيعية وما بناه الاستديو . ولم يكن الاميركيون قد حققوا هذا الانسجام الا في (الفار - وست) المعاصر وفي اثر تاريخي وكرلا دامة ، وكانت رداءة المناظر الداخلية تتنافى ، بشيء من الاستثناء ، مع منظر الهواء الطلق البديع . وقد عرف سيجوستروم ، وهو يريد ان يرينا مزرعة إيسلندية في مجتمع بدائي وبطريكي ، ان يشرح بواسطة الديكور والملابس دور السيدة ،

والخدم ، والثروة ، والابوة ، والمشغل العائلي ، بدون ان يقيد هذا العرض الاجتماعي الذي يتبع فيه وصف المحيط الطبيعي تقدم العمل المسرحي والبسيكولوجي .

وعلى الأثر يلتجئ العاشقان الى الجبال التي تستمر في السيطرة على العمل بوجودها الدائم . وفي النهاية يمتعي كل شيء امام الحب الذي يضع الرجل وجهاً لوجه امام المرأة . ويكون المنظر الطبيعي هنا قد اختلف فاسعاً المجال امام ديكور مقتضب لكوخ . والرجال وحدهم هم الذين يهوننا هنا . ان قواعد اللغة السينمائية لم تستعمل مطلقاً في الماضي بمثل هذا العلم .

وشرع المحقق بعد ذلك باختيار رواية كبيرة لاسمى لاجرلوف « اورشليم في «اليكارلي» ¹ Dalécarlie » مستعملاً صيغة « الاجزاء » لانهائيات الفنية . وهكذا أتم ثلاثة افلام كبيرة : « حياة الجدود » (في عصرين) و « الساعة المحطمة » ، وقد قطعت السلسلة حينذاك . ثم توبعت بعد خمس سنوات بفيلم « الملاعين » الذي قاده غوستاف مولاندر بموهبة مشكوك فيها . وفيلم « العربية الشبح » الذي انماه سيجوستروم بعد فيلم « ديرساندومير » (من تأليف غريلبارزور Grillparzer) و « والمعلم صموئيل » ، هو فيلمه الاكثر شهرة ولكنه ليس الاكثر إتقاناً بسبب الشيوخة التي لا يمكن انكارها . ان طبعات الصور العديدة على فيلم واحد Les Surimpressions والتي حققها يوليوس

١ - داليكارلي : بلاد قديمة في السويد الوسطى بين نروج وخليج بوتني .
- المغرب -

جائزون كانت العنصر الرئيسي في نجاح «العربة الشبح» فقد استعملت للمرة الاولى بشكل واسع طريقة «الفوتوغرافيا الروحية» القديمة التي اختارها ميليه في الماضي للسينما بشكل سافج. وتظلي «العربة الشبح» ، الكارثة بشكل لا يدرك على الدروب الضبابية او على اندفاع امواج الاوقيانوس ، دليلاً هادياً ساحراً. ولكن طبعات الصور العديدة على فيلم واحد قصد منا حينما تستعمل في مقبرة يشعرونا بها الاستدبر.

هناك حوذي الموت يسعى ليحل محل رجل ميت في الخطيئة مساعد عبد القديس سيلفستر ، وعذراء نقية مسلوقة تحب عن غير وعي سكيو كهلًا ، وموعظة منعمة لجيش الخلاص معروضة كحل قضية البؤس البشري ، وقرار اتهام ضد الحاة ، ومعاشراتها الرديئة تشكل اكاداساً يصعب احتمالها . لقد لجأ -جورستروم- بمهارة الى الخيلة مستعملاً قصصاً متتابعة اتاحت له - كما في المهندس ليل - ان يعطي بالتتابع للعبة ثلاثة او اربعة شهور مختلفين ، وفي الوقت نفسه يقطع تاريخ الحوادث .

وفيلم «العربة الشبح» الذي اختل توازنه بسبب ما قطعت المراقبة منه حفظ مع ذلك قطعاً جميلة جداً: سعادة موطن في الريف ، في الصيف ، على ضفاف الماء ؛ الازقة والاكوخ في الاحياء الفقيرة ؛ الدروج الحشبي الذي تهبط عليه الزوجة المفجوعة المضطهدة بخطى بطيئة ؛ الباب الحشبي الذي يحطبه السكيو الهائج ... ورغم بعض الشذرات المخصصة لمجموعة موسيقية فان فيلم «العربة الشبح» الملل هو شاهد على ذوق وضلال عصر اكثر منه



كنز آوت (شيلار ، ١٩١٩) موكب الجنازة يمر بالقرب من السفينة المحب
في الجليل في اخراج منظم .

البيت القديم (ستيلار ، ١٩٢٢) سيدة الحزن تحمل الى المشعوذة الصغيرة (.
جوهنسون) خبر الكارثة ، جنون خطيبها وافلاسه .



طرافة كبرى .

وفي فيلم «برهان النار» زاد سيجوستروم من صوفيته وعالجه بشكل واسع تاريخياً للشعوذة ذا قرابة بفيلم «يوم الغضب» الذي حققه دواير بعد عشرين سنة . ثم شرده في مناهات الآداب الاجنبية بفيلمه «البيت المحوط» لبيير فرونديه . ولم يتأخر في ترك السويد بعد هذا الاخفاق .

كان سيجوستروم يدهش بقوة الثقيلة نوعاً ، وسلطته ، وذكورته . وهي صفات اكثر وضوحاً عند المحقق منها عند الممثل الذي ظل مسرحياً بشكل ما .

اما ستيلار فحساس ، ماهر ، غير متأثر ، نسائي تقريباً ولكنه يبلغ في الغالب شعراً سامياً عميقاً قد استعمله حسب الكامل المرن .

وكان التأثير الدانيمركي يسود القسم الاول من عمله ، وذلك يتعلق بالملودرامات «الاقنعة السود» ، «مقدرة امرأة» حيث اخرج «فامب» من «ناخبات عصابات» او «السيدة تيبس» الخيالية . وهذا التأثير ايضاً محسوس ايضاً في طرفته الاولى «وولو Wolo» التي تجري حداثتها في كواليس اوبرا كبيرة . وبعد ان قام ببعض المحاولات في المهزلة البسيكولوجية الخفيفة بفيلمين قام بتشغيلهما سيجوستروم : «افضل افلام توماس غرال» و «مولوده الاول» بلغ ستيلار ذروته بفيلم مقتبس عن سلسي لاجرلوف : «كنز آرن» . فالثلج ، والشتاء ، ومركب احتجزه الجليد ، كلها تسود العمل . وكان ستيلار في ذلك افضل من معلمه سيجوستروم اذ جعل من

الديكور احد العناصر الفعالة في القصة التي تسيطر على المجموع. وقال
موسيناك في ملاحظة له تطبق على (كنز آرن) كما تطبق على غيرها
من الطرف السويدية : (بآية قوة غريبة يتهم الديكور المستعمل
هكذا مـيزة مشهد ، ويشرح ويكمل حركة او تعبيراً ،
ويكشف بـسيكولوجية المأساة . لقد انك الايطاليون عيوننا
بامراف باهر غير مفيد في المناظر الطبيعية البديعة ، وقد جاء
السويديون بعد ذلك ، وبـتـحـفـظ اكثر من الاميركيين ، لاقرار
التوازن كلها صنعت الفرحة . »

التوازن وقناعة الوسائل ، هذا ما يدهش عند ستيلار . لقد
كان على عكس غريفت ، يتجنب الفصاحة والتفخيم في الكلام ،
الا ان هذا لم يمنعه من الرجوع الى نتائج الفن الكبير ، ان نهاية
« كنز آرن » مشهورة : موكب جنازي يسير على الجليد حيث
وقف المركب المتجمد الذي كان احد السبل الهادية في الفيلم .
الجنة مـدودة ، مكشوفة الوجه ، على نعش يحملـه ستة رجال يرتدون
ملابس بيضاء كالتماثيل ، ويسير وراءهم الموكب الجنازي الأسود
في سير متعرج . وقد أخذت صورة المشهد المنظور من فوق
بتوجيه الآلة الى اسفل . وجماله المؤثر المرن يبشر بمـواكب
فريتز لنـغ الاحتمالية في (نيبونجن) ، وكذلك بنهاية « ايفان
الرهيب » حيث نتأكد ان ايزانستين قد تذكر ستيلار من غير
شك . وفي هذا التنسيق الكامل نتعرف الى تجربة رجل عرف ان
ان ينقل ، بذكاء الى السينما بعض وسائل المسرح .
وفيلم « خلال القطر السريعة » الذي تبع « كنز آرن » كانت

أقل قيمة من فيلم « في دوران الماء » الذي سبقه ، والذي سيطر عليه حب ليلابيل أين ولاوس هانسون الغض . أما فيلم « نحو السعادة » فتأثر نوعاً بالمآسي الدائيركية المصرية ذات المشهد الكبير والتظهير الفخم اللذين أعطته إياهما هوليوود . وكان هذا الفيلم تيهاناً رغم نجاحه . ولم تروج السينما السويدية شيئاً في هبوطها نحو أمية الساحات العامة وعربات النوم التي تصلح لواحد كلويتش

Lubitsch

وكان ستيلار على حق في هودته الى موضوع قسومي بفيلم « البيت الاقطاعي القديم » من تأليف سلمى لاجرلوف . ان اخر وريث لعائلة مفلسة يريد الحصول على الثروة من تجارة حيوانات الرنا في سبيل حب احد فتيات السيرك . وقد امكن للقصة ان تكون اصطلاحية ولكن ستيلار جعلها صحيحة تماماً رغم عدم المساواة في لعبتها .

ووصول مارمي الالهاب البهلوانية الى ساحة القصر له فتنمة وسداجة ذكريات الطفولة رغم ان هذا المشهد افسد قليلاً بشبهين ثقيلين لمثلين هرمين ، وقد ارتقى العمل الى مرتبة الملمحة في القسم المتعلق بجيو ان الرنا . ويبدأ التسلسل ببساطة ودقة وثيقة ثم تتعقد المأساة وتتقدم متوافقة باتقان مثالي مع تسارع المونتاج والعمل . وبعد ذلك انتقل ستيلار بمهارة فائقة من الواقعية الى الصوفية الشعرية ، قطبي السينما السويدية . وكان البطل قد ترك كميته في الناج حيث ينطلق جنونه . والحركة البطيئة لرأس رنا غائم تدخل في صعيد شبه سعري . وهناك اشارة تعود بنا الى

غرفة البيت الاقطاعي القديم حيث بنام احد المشعوذين ؛ وبنفتح جدار ، فنرى عربة في منظر من اشجار الصنوبر التي حطنتها الثلوج تتقدم وتجرها ثيران سمراء ، تقل «سيدة الحزن» ، وهي عجوز شنيعة ، هازئة ، مغطاة ، بشكل غريب ، بأقنعة سوداء ذات طيات مضغوطة كأنها مبللة . انها ترفع الغطاء وترينا أسيرها الموثق - البطل الواله المجنون - ثم تنزلق على السرير وتختفي في عالم من الليل والاحلام .

لم يبلغ ستيلار قمم كهنه في فيلمه «اسطورة غوستابولنغ» الطويل المضي الذي كان «غناء الجمع» في الفن السويدي ، واصبح ذا تأثير اوسع لوجود المبتدئة الصغيرة الناضرة غريتا غاربو الى جانب الممثل الكبير لارس هانسون .

واذا كان سيجوستروم وستيلار يسيطران من فوق على المدرسة السويدية فانها لم يكونا الوحيدين الذين نالا الشهرة . فقد بدا الممثل رون غارلسن انه بلغ قمة وقتية في فيلم (عندما يأمر الحب) الذي يسوده ديكور الفيوردات . والممثل ايفان هدكفيست اشتهر بتلك المزيات الاخلاقية البديعة مثل (ابنة الطلاب ، زواج جوجو) قبل ان يرتقي الى الشعر في (حج الى كفلاز) . وشخصية جوهن و . برونيوس تخطت شخصية هدكفيست . واكثر افلامه شهرة (الطاحونة تشرق) قد تناول وجدده ، وفقاً لسيناريو من صنع كارل كجلروب Gjellerup ، موضوعاً عاجلته السينما الدانيمركية قبلا في عدة مناسبات . وبعد فيلم (المر المتعل) من وضع بال روزانكو انقز

و (جنبة سولباك الصغيرة) من وضع بجورنستجرن . بجورنسن
Bjornstjerne Bjernson ، و (مساواة نفس) من وضع هريك
بونتوبيدان فان بورنيوس اتجه لحسن الخط نحو الاخراجات
التأويحية الكبيرة (شارل الثاني عشر) . وبدأ بعده بقليل غوستاف
مولاندر وبلغ النجاج باقتباسه عن مسرحية شهيرة (جاسوس
اوسترلاند) التي اخرجها فيلماً فرع بانه السويدي قبل سنة
١٩١٤ .

وفي سنة ١٩٢٠ تألفت السيدة السويدية يبرقي جذب الى
استوكهولم افضل منتجين دانيمركيين : بنجمان كريستانس
وكارل دراير اللذين سندرس فيما بعد آثارهما التي حققاها في اربعة
بلدان .

لقد اتم كريستانسن طرفته الكبرى في استوكهولم بفيلمه
المتحرك (شعوفة خلال العصور) . ان هذا الممثل الذي ضم
جهوده مدة طويلة الى جهود غلو كستاد وفون دير إي كوهل
بدأ بالافلام الراحبة (المجهول الغامض) و (الهيلة المحاطة بالامرار)
وضرع في السويد بتمعني وثيقة حقيقية عن الشعوفة مستوحات
مباشرة من الآداب القضائية الزاخرة في القرنين السادس عشر
والسابع عشر . ولم يتراجع امام شيء : اطفال رضع ملقون في
طناجر يقي فيها الماء ، صدور ذابلة لنساء هزات قبضت عليهن
بحاكم التفشيش ، وهبان تخيط بهم الدعارة ، مشعوفون شبان مرتبطون
بشياطين شنيعين . واظهر حتى لامت بعاز بول نفسها التي تقبل كانها
صحيقة في مجمع السعرة . ان سادبة بعض المشاهد وقعشها يمكن ان

يحددها على هذا الفيلم الغريب في اللغات المختصة المنوع دخولها على من لم يتجاوز السادسة عشرة من منه . ولكن الفن ، كما هو الامر عند بروغل او كالو - الاذنين اتوجاههما كريستنانسن مباشرة - يغير التفاصيل التي يمكن ان تكون بدونه مبتذلة او كريمة . وعلم التنوير يمنع واقعية غريبة لفن طلاء الوجه المفرط او الأقنعة الكرتونية . وقبل (الكرمس البطولي) ، بخمس عشرة سنة استلهمت مشقة التأطير المهارة الفلمنيكية ، وكانت الصور تلتحم باحتراس يبشر بفيلم (الآم جان دارك) . ولم تنقص السنوات من قوة سم جمع السحرة غير العادي الذي لم يكن له غد ؛ وترك المحقق السويدي ليارس مهنته كممثل في الاستديوات البولينية ثم ليحقق في هوليرود بعض الافلام من النوع الوسط .

ان كثيراً من الطرف الكبرى استطاعت تسلم الشهرة العالمية من افلام بلاد لا يبلغ سكانها عدد سكان مدينة نيويورك ودور السينما فيها اقل عدداً من دور السينما في بتسبورج او سنسيناتي ولو كان الانحلال الدانيمركي المفاجيء اتاح لشركة (سفانسكا) التي اسمها مانيوسن ان تخلق لنفسها رضية مشتهرة وان تبتلع الشركات المنافسة لما جعلها ذلك الازدهار قادة على منافسة هوليرود وبرلين . ولا يكفي ان يطري النقاد في فرنسا وانكلترا فيلم (المحكومون بالموت) و (كنز آرن) كطرف كبرى لتستطيع الافلام السويدية ان تكتسح السواد الاعظم من الجماهير ، فراجعها عندنا - في فرنسا - كان محدوداً ببعض قاعات باريسية مختصة . وسواد الشعب الذي كان يتعجب يومذاك

لفيربانكس او هايكاو كان مجهل اسم سيجوستروم .
وبدا مانيوسن خائفاً من ان تضر الميزة النموذجية القومية
لافلام شركة (سفانكا) بشعبيتها . فاقبض نحو الانتاجات
(الالمانية) التي نجح فيها من قبل وحده في فيام (نحو السعادة) . ولكن
هذا المجرى الجديد خيب امل النقد والمفكرين دون ان يكتمع
السواد الاعظم من الجمهور . وباشتداد المنافسة الاميركية الالمانية
فان ازمة عنيفة اوقفت الانتاج السويدي . فذهب كريستانن
ودراير الى برلين ، ومولاندر الى فنلندة ، واخيراً تنظمت عملية
ترحيل مشؤومة بواسطة اميركا .

وفي سنة ١٩٢٣ لم تعد هوليوود الضاحية المجهولة من لوس انجلوس
واصبحت عاصمة لامبواطورية سينمائية عالمية . ولم يعد احتكاكها
بباب فرنسا الساقطة عن مقامها ، ولا انكسارها الهابطة الى العدم ، ولا
الانيمورك التي صفيت او ايطالية التي تلقت رصاصة الرحمة . وبقيت
قوتان مكتسحتان بشكل خطير : السويد والمانيا .

وامرعوا في هوليوود للاستفادة من زوال شركة (سفانكا) .
فاجتذبت سيجوستروم اتفاقية مغرية . فاجتاز الاثلاثيك وتبعه
على الاثر ستيلار ، غريتا غاربو ، لارس هانسون و كريستانن .
وازدادت مصاعب السينما السويدية المالية بجرمانها من هؤلاء
الحققين والنجوم العالميين . وكانت مواهب برونيوس وهد كفيست
وكارلستن ومولاندر بعيدة العبقرية ، بينما كان السويديون
الاربعة الكبار يتابعون في هوليوود املاً متنوعة ، ولم يعد العالم
يسمع من يتكلم عن (سفانكا) . فقد لاشت هوليوود بحجة

صناعية خصماً قوياً وربحت في هذه العملية إحدى الدعائم
الرئيسية : غريتا غاربو . ودخلت السينما السويدية في
أغفائة دامت خمس عشرة سنة . ولم تستطع القيام بعد ، في سنة
١٩٥٥ ، من الضربة الشديدة التي وجهها إليها الممولون
الأميريكيون نحو سنة ١٩٢٠ .



هملت (سفن غاد ، ١٩٢٠) الممثلة الساحرة استانيلسن في المشهد الاخير

السحر خلال العصور (بنجامان كريستانسن ، ١٩٢١) . لقد عثر المحقق
الدايمركي في السويد على اسرار بروغل وجاك كالوفيا يتعلق بالبلستيك .



الفصل السادس عشر

التجليات الألمانية

قسمت الحرب أوروبا الى ثلاثة أقسام : في الغرب ، فرنسا وانكلترا والبلاد اللاتينية التي اكتسحتها اميركا . وفي الشرق رومانية الفسيفساء الممونة بشكل مميء بالافلام الاجنبية عن طريق فلايديفوسسك واسكنديناافية . وأوروبا الوسطى المعزولة عن العالم بسبب هاتين الكتلتين الحليفتين والحاضرة لسيطرة المانيا فقد كانت مهددة بجاعة سينائية .

وكانت الصناعة الألمانية الثقيلة قد علمت ان السدينا أصبحت في اميركا مشروعاً كبيراً بدأ يتم فيه وول ستريت ^١ . وبدأ ان تموين أوروبا الوسطى بالافلام (واجب وطني) كصنع المواد الغذائية . وقد أدركت قيادة اركان الحرب عظمة هذه المهمة فنبه الجنرال لودندورف في الرابع من تموز ١٩١٧ وزير الخارجية - في عصر كان فيه الصراع في سبيل الاخلاق - عند العسكريين والمدنيين ذا اهمية اساسية - ان عليه ان يحشد الجهود

- الحرب -

١ - شارح اصحاب الملايين في نيويورك

الاخلاقية والمادية للسينما الالمانية على قواعد عقلية . وساند
هند نيرغ لوندرووف ، ثم اتحد رجال المصارف ، والكيمياء ،
والكهرباء ، والفلسح ليؤسسوا شركة قوية بامم L'Universum
ومعروفة عادة بحروفها الاولى Film Aktion Gesellschaft
U . P . A .

وهذه الشركة عبارة عن جمعية صناعيين (كارتل) جمعت اليها
المنتجين الرئيسيين ، كما فعل اديسون . واساليب (الكارتل)
الالمانية لا تختلف عن اساليب التروست الاميركية ، وغاياتها
الاحتكارية اكيدة . ولكن هذه التنظيمات المالية كانت يومذاك بمنوعة
من حيث المبدأ بقانون شرمان ، بينما كانت الحكومة في المانيا
تعظمها وتؤاسها .

كانت كل شيء يهيء الربح لبناء صناعة سينائية قوية . ومنذ
الشهور الاولى من الغزوات ازداد الذهاب الى دور السينما بشكل
ملحوظ كما كان الامر في كل مكان من اوربا ، ونعوض تأخر
الاستثمار الجسيم . وكانت الصناعة الكيماوية الكبرى منذ سنة
١٩٠٨ تهتم بصنع الافلام ، وكان الفيلم الحام (آغفا Agfa) افضل
من (كوداك - روشستر) في بعض النقاط ، وأتاح صنع الاجهزة
البصرية النامي تجهيز دور السينما والاستديوهات . ولكن الاطر
الفنية لم تكن بعد كافية .

وشعدت العزلة الالمانية عزيمه الانتاج ، فوجهت برلين نداء
الى الفنيين والممثلين في كل اوربا الوسطى . وأضيف الى المجرى
الآتي من الدانيمرك امياء آتية من فينلاند وبراخ وفرصوفا

وبودابست . فقد جاءت بعد أسنا نيلسون ، البولونية بوزارا
شالوتيز المعروفة بلقب بولا نغري ، والدانيمركي أولاف فونس
بطل فيلم خيالي متسلسل : « هومونكولوس » ، والروماني
لويو بيك Lupu Pick الممثل ، والمحقق فيما بعد . الخ ..

وكان لويو بيك قد حصل على نجاحه الاول الى جانب جاننغ
في فيلم « ليلة من الرعب » من اخراج اميل اوتير روبنسون ،
وكان اميل جاننغ قد بدأ في الوقت نفسه بالسبنا في فيلم « فرومون
الصغير ريبستو البكر » التي اقتبسها الدكتور روبرت فيان Wiene
من اصل تشيكي عن الفونس دوده . وكان ورز كروز وكونراد
فيد Veidt قد ظهرا في الاستديوات بينا كانت هني بورتني Henny
Porten تتابع عملها ككوكب سينائي في انتاجات يديرها
كارل فروليخ ، وكان بول لني Leni قد قاد افلامه الاولى . اما
جوماي ، وهو اختصاصي بالافلام البوليسية والخيالية ، فقد وضح
ان يسجل سيناريوات الفيا في - نسبة الى فينا - الشاب فريتز
لانغ . وسلسلة جوديدس التي كان جوماي شريكها قد استمرت
بواسطة ابوالد اندره دويون ... وكان كل الذين سيعقوبون له
الثروة في السبنا الالمانية ، منذ سنة ١٩١٥ - ١٩١٦ ، محتشين
في الاستديوات البرلينية . وبدأ التقدم الحقيقي في نهاية الغزوات
عندما تيقنت شركة U.F.A برئاسة كروب وستينس وفارين وبناك
المانيا من مراقبة دور السبنا التي كانت تملكها قبلا شركة
(نورديسك) .

١ - انتجه البرت نوس واوتو ريبتر .

وفي ألمانيا التي كانت تنفخ فيها ربيع الانكسار بنيت استديوات
 مجهزة بشكل رائع ، دون منافسين في أوروبا . وكان نجاح
 الإخراجات الإيطالية الكبيرة رهنياً . وعرض مولو شركة U.F.A
 تلك المفاج على منتجهم . وبني جو ماري ميادين رومانية ليدخل
 إليها الأسود والمسيحيين في فيله (فرياس فانسيت) . وعُهد إلى
 لاونست لوبيتش الذي قدم البرهان على مهارته في سلسلة من الهزليات
 بانتاج «كارمن» ضخم . وكان هانس كراي ، كاتب السيناريو
 الذي اجتذبه لوبيتش ، يستلهم مريمه Mörimeo أكثر من بيژه
 Bizet وبوهيمية بولا نغري بمعارضتها (لكارمن) الهوليودية
 كانت ذات نزعة طبيعية كاللدون جوزة الذي خلقه هاري ليدتكي
 . Leidtke

وتمثلت كارمن بعد الاندحار في الحرب ، في ألمانيا التي كانت
 تنهزها الاضطرابات الاجتماعية . وسعجت الجمهورية المعلنة بعد
 حرب القيصر رؤوس الاموال الحكومية من شركة U.F.A
 فأصبحت شركة خاصة أوصفت فروعها المكلفة بالدعاية . ولكن
 الاوساط المالية المالكة الوحيدة لشركة U.F.A لم تغير اتجاهها .
 ويشهد على ذلك انتاج لوبيتش : فقد حقق بالتتابع ، وبكثير من
 النغامة ، افلام «مدام دي باري» ، فرنسي مزور ، و «اميرة
 الأهداف» ، اميركي مزور ، ولدشين شركة U.F.A سنة
 ١٩١٩ . وبمثل فيلما «بالامت آم زو» و «مدام دي باري» مثلاً
 بدء تغيير مكتسح . وبعد ان حذفت شركة U.F.A منافسيها
 الدانيمركيين من ألمانيا امتدت دوراً لسينما في سويسره والبلدان

السكندنافية وهولندا واسبانيا . اما في البلدان المتحالفة فقد اصطدمت بالمقاطعة ولكن فيلم « مدام دي باري » الفاخر الذي قام بتشيله بولانغري واميل جانغ قد أزال الحواجز : فقد كانت صفته المعادية لفرنسا أقل أهمية من شكواه ضد « الافراط » الثوري سنة ١٧٨٩ : لقد جاء في اللحظة المناسبة الى عالم تهزه الاضطرابات الاجتماعية .

ودعت الاخراجات الكبيرة المانيا الى ان تخلف ايطاليا المنحطة . وقد استعملت هذه الاخراجات للشاشة امثلة لاجراجات رينهارد الواسعة جداً والتي احدثت ثورة في مسرح ما قبل الحرب . فعمل تلميذه لوبيتش احد افلامه الاكثر نجاحاً « سوموروم Sumorum » التمثيل الالمانى الشرقي . واقتوب من جميع الانواع على ان تكون على منظر كبير : الفيلم السعري « الدمية » ، الاوبريت في ديكور عصري ذي نسق خاص « المهر الوحش » ، إعادة حادثة تاريخية فضحة « آن دي بولين » ، زوجة فرعون . وهناك مهاجر بولوني يدعى بوشوفتسكي بدأ ذات لحظة انه كسفه بفيلم « دانتون » حيث كان حب امرأة يقود المحامي الشعبي الى مصيره ^١ . واخرج اوتور ريبورت فيلم « طاعون في فلورنسا » وفقاً لسيناريو من صنع فريتز لانغ ، واخرج ريشارد اوسوالد فيلمه « اللادي هاملتون » و « لوكريس بورجيا » واخرج أوسن فون كزربي Czerepy فيلم « كاترين الكبيرة » والفيلم الوطني

١ - وقد حقق بعد ذلك أفلام : عطيل ، شافو ، بطرس الأكبر . قبل ان تدعوه هوليوود .

فريدريكوس وكس) .

وللتخلص من الاحتفالية الايطالية فقد اختير نسق الحكاية الصغيرة وشرحت الحروب والثورة بواسطة الفضيحة الجنسية وامرار مخدع النوم . اما اسكندر كوردا ، وهو هنغاري شاب جاء حديثاً الى برلين فقد تعلم فيها وصف الحيوانات الخاصة التي كانت سبب ثروته .

ولوبيش ، وهو محرك كبير للجماهير على نسق رينهارد عرف ايضاً ان يجتاز للشاشة مهزلة الاوبرات الالمانية التقليدية . وكانت قريحته مبتذلة ولكنها جذابة وقوية . وفيلمه (اميرة الاصدا ف) - مهيا قيل عنه - هو اقل فظاظه من فيلمه (مدام دي باري) : فهنا ، كما في مهزله الباغارية في الهواء الطلق (بنات كوهلهيزل) ، فان التلميحات الوقحة والضربات القوية على الافقية تتحد بانجباء مؤكدة للملاحظة الاخلاق والسلوك .

والمجرى المتولد من نجاحات لوبيش عارضته النزعة التعبيرية ^١ expressionnisme التي كانت أكثر اوحاشة وأكثر قوة بشكل نموذجي ان (كاليغاري) الذي اصبح عالمياً كهرباغون ^٢ . او الدون جوان ، كان النموذج الفاجع الاول الذي خلقته السينما ، انه اقل من انسان ، انه حالة نفس مزيج من العساوة والقلق ، من الرهبي والعناء . وقد اصبح اليوم هذا

١ - ميل الفنان او الكاتب الى تبديل الحقيقة وفقاً لاحاسه الخاص .

٢ - بطل مهزلة « البخيل » لموليير .

- العرب -

الفيلم المشهور احد دعائم التاريخ الالماني .

والنمساوي كارل مايو ، الذي كتب مع التشيكي هبالس
جانوفيتز سيناريو فيلم (غرفة الدكتور كاليغاري) هو تقريباً
اقوى شخصية في السينما الالمانية الصامتة . وهو ابن تاجر مفلس
بسبب القمار ، وكان بائعاً في الاسواق العامة ، ورساماً متجولاً ،
ومثلاً غامضاً ، وجمعت الحرب منه جندياً ونذرت تصرفاته المستغربة
نفسها لاطباء الامراض العقلية . وقام صديقه جانوفيتز بعد تسريحها
من الجيش ببعض المحاولات في الادب لفترة وجيزة قبل ان يصبح
تاجر زيوت . وجمع الشابان ذكرياتهما الشخصية في سيناريو :
مستشفيات الامراض العقلية ، جرائم جنسية ، مشاهد في الاسواق
العامة . وكانت فكرتهما الحركة ، حسب قول سيفغريد
كراكاو Cracauer ، هي تمردهما ضد قساوات الحرب وضد
السلطة التي كان الدكتور كاليغاري ' شعاراً لها . ان هذا
المدير لماوى المعتوهين كان قد نوم مغناطيسياً ميزار الصغير وأراه
لقناس في الاسواق العامة واجبره في الليل على ارتكاب جرائم قتل
واحدة . ومات ميزار من الانهاك وكُشف القناع عن كاليغاري
وادخل في المأوى كمنجئون .

ان السيناريو وفكرة معالجته في النسق التصويري اثارا حامية
المنتج اريك بورر الذي يرتبط اسمه بعدة افلام المانية ناجحة .
فقد كان يدير منذ الحرب شركة (ديكلار DECLA) - أوتش
اكليز - التي كان الشاب الفياثي - نسبة الى فيثا - فريتز لانغ

١ - ان اسم كاليغاري قد استعير من رسائل سئندال .

بين محققها . وقد عرض عليه بومرات بقدر اخراج فيلم
(كاليغاري) واتجه ، بعد رفضه ، نحو شخص آخر من مخرجيه ،
هو روبرت فيان التجاري الفياض . اما المخرجون الحقيقيون لهذا
الفيلم - المفتاح فهم ، غدافيان ، صانعو الديكور عنده ، وثلاثة
مصورين تعبيريين من جماعة دوستوم Der Sturm : هرمان
وارم ، والترووهريغ ، والتوراينان .

والنزعة التعبيرية حركة اعداد تأسست في مونيخ سنة ١٩١٠
كرد فعل ضد النزعة الانطباعية : L'impressionnisme
او الطبيعية ، وكانت موسيقية ، وادبية ، ومعمارية ، وتصويرية .
وفي الايام المضطربة التي تلت الاندحار في الحرب فقد اجتاحت
النزعة التعبيرية الشارع البرليني ، والاعلانات ، والمسارح ،
وزخارف المقاهي ، والحوانيت ، وعرض البضائع ، كما كانت
النزعة التكعيبية في باريس بعد عدة سنوات .

وقد صرح هرمان وارم يومذاك : « يجب ان تصبح الافلام
رسوماً حية » . وهذه العبارة هي مفتاح جمالية كاليغاري . فقد
كان كل شيء فيه خاضع لنظرة الى العالم تفكك الرسم النظري
- الذي يصور حسب ما تراه العين - والتنوير ، والاشكال ،
وفنون البناء . والانسان في هذا الكون المشوه يجازف بعمل
العيب ، ولكي نجعله منسجماً مع خيالية الاقمشة المرسومة يرتدي
الممثلون ملابس غريبة ويستعملون طلاء مفرطاً الوجه . ثم يوقفون

١ - شكل فني وادبي يرمي الى اظهار الانطباع كما يشعر الانسان به .
وسيتأني تفسيرها السينمائي بعد قليل في موضعه - العرب -



الدورادو (مارسيل لرييه ، ١٩٢١) . ايف فرنسيس (الغائب
تعيش في الفكر بين رفيقاتها ، وتظهر هنا كأنها في ضباب

الدولاب (آبل غانس ، ١٩٢٣) . سيفيران مارس ، تجسيد جديد لسييف
ولكن اوديب معاصر يظهر ايضاً وقد عمي بقرب قاطرته المحطمة . ↓



بدان حراك في وضعات شوهاء منشودة. وهكذا يمكن الحصول على صورة مؤثرة : السجين يجلس القرفصاء في منتصف مخلب مصنوع من زوايا حادة . والستاب متوردة على حافة سطح محاط بمدخن طويقة ، والسائر في نومه ، الاسود الهزيل ، واقف في وسط البقعة البيضاء المنحرفة بالرسم النظري المشوه الهارب لجدار كبير داكن .

وهذه الاتجاهات محسوسة على الخصوص في الصور الفوتوغرافية المستخرجة من الفيلم ، ولكن يضاف ان تفسد حركة السينما التركيب الذي اراده المصورون . ومفهوم الديقور يضطر الممثلين الى ان يزيدوا من سرعة حركاتهم عندما يجدون انفسهم خارج الخطوط المنظمة ، وان يتوقفوا عن الحركة عندما تنسجم وضعاتهم مع وضعات اللوحة . ويقترب تمثيلهم المنسق من التمثيل الاليمائي الذي تعلمه ابحاث الحرس الامامي السينمائية وفيلم كاليفاري ، بأضوائه المرسومة على القماش ، ولوحاته الحية ، وايقاعه المقتضب كان المسرح المصور ، كأفلام ميليسه سابقاً ، حيث يقتصر التقطيع ، بشكل اسامي ، على سلسلة من اللوحات المسجلة سلبياً بواسطة هامبستر مدير الاجهزة . ولكن افضليته على تلك الافلام البدائية في ان فرقة من كبار الممثلين قد قامت بتمثيله : كونرادفيد (سيزار) ، ورنر كروس (كاليفاري) ، ليل داغوفر فريدريك فيهر ، فون توارودكي ...

والكي يقبل الجمهور هذه الجراءة بشكل افضل فقد غير فيان
١ - سيأتي شرح المؤدى السينمائي لهذه الكلمة .

Wiene السيناريو البدائي وفقاً لما اوحاه فريتز لانغ الى بومر :
 تمهيد وخاتمة يوضحان ان هذا العالم الوهمي قد رآه مجنون مطرود
 وبالاختصار رآه كاليغاري في زلزلة عشوة. اما المفزى الاخلاقي
 فقد انقلب هكذا : ان السلطة المشبهة بدائياً بالجنون الاجرامي
 تصبح حارسة للعقل . وعندما عرض الفيلم في برلين فان صحيفة
 الحزب الاشتراكي الديموقراطي (فوروارتر Vorwaerts)
 اظهرت صرورها امام هذه التبعة «لجهد التزيه المستعق الثواب
 الذي يقوم به اطباء الامراض العقلية » . وهذا الامتياز للزعة
 التكييفية ^١ Conformisme ساهم في نجاح الفيلم الذي أثار
 حاسة نيوبورك قبل ان يفك في فرنسا ، بفضل لويس ديلاك ،
 الحصار الذي كان لا يزال يمنع الافلام الالمانية .

وبعد «كاليغاري» كان فيلم روبرت فيان الجديد ينتظر بفراغ
 صبر . ولكن فيلم «جنون Genuine» التعبيري كاث ، رغم
 سيناريو كارل مايو وديكور ميزار كلين ، إخفاقاً شبه مضحك.
 والنجاحات الجزئية لافلامه «راسكو لنيكوف» و«يدا
 اولاك» و (I.N.R.I.) الذي يوحد بين حياة عصرية وحياة
 المسيح ، لم تمنع المحقق من العودة الى الانتاجات التجارية السهلة
 التي كانت دعوة الى الحياة الصالحة . ولكن كارل مايو ، ورونر
 كروس ، وكونرادفيد ، وفريدريك فيهر ، وصانعي الديكور
 وارم وروهرينغ ذهبوا ، بمكس فيان ، يمثلون دوراً كبيراً في

١ - الليل الى التكيف حسب العادات المتفرقة .

التطور الآتي السينما الالمانية .

وكانت الافلام التعبيرية الاكثر اهمية بعد (كاليغاري) هي (الاضواء الثلاثة) لفريتز لانغ ، (غوليم Golem) لويجينر ، (مظهر للظلال) لروبنسن ! وقد أفل فيلم (غرفة الصور الشمعية) ، سنة ١٩٢٤ ، لبول لني Leni سلسلة الافلام المنتسبة الى هذه المدرسة الوحيدة .

ان الرعب ، والارهاق ، والجريمة ، تسود النزعة التعبيرية التي كانوا على خطأ في اعتبارها انتقالاً بين (الغينبول - الكبير) والرعب الاميركي في فيلم (فرنكشتاين) . وقد لاحظ سيفريد كراكر بير بحق ان كاليغاري قد فتح موكباً للطغاة .

وبعد الحرب في المانيا ، حيث رسمت هذه الافلام ، عن وعيها او لاوعي ، التفكير المضطرب ، بدت انها تدعو الى شؤم شنيع ان (نوسفيراتو الحفاش) هو ، مع جيوشه الجرذان ، الرسول المشؤوم للطاعون ؛ و (مظهر الظلال) المولود من الليل ، يحمل الاشباح السوداء التي تقود الى الجريمة ؛ والقدر يسجن (الاضواء الثلاثة) والفاغرها في قلعة ذات جدران لا نهاية لها ويضطر الانسان سيزيف ^١ Sisyphé ان يدحرج الحبل من قرن الى قرن ؛ والناجميان من (غرفة الصور الشمعية : ايفان الرهيب

١ - هو في الميثولوجيا ابن ايول وملك كورنثيا ، عفيف بضاربه ولصوصيته . وقد حكم عليه بعد موته ان يدحرج صخرة كبيرة في الجحيم الى قمة جبل . وما يكاد يصل الى القمة حتى تتدحرج الصخرة الى مكانها الأول وماودرنها من جديد .

- العرب -

وجاك باقر البطون، يقيان على الارض ملكاً للوحشية والعذاب
الذين وصفها المركيز دي ساد . واخيراً (غوليم) لويجنر هو
الرجل الآلي الذي انقذ الشعب اليهودي من جلاديه اقل منه
الرجل الآلي الذي اصبح هو نفسه طاغية وانقلب ضد خالقه ،
(رابي لو Rabb Loew) . . ان التعبيرية تبدو اذن استعارة
مشوهة ، مطرزة على حواشي مصير المانيا في بدايات جمهورية
ويمار .

وعلى الصعيد الفني فقد تطورت النزعة التعبيرية دون ان تخسر
مبدأها : معاينة ذاتية للعالم . ففي فيلم (الاضواء الثلاثة) استبدل
هرمان وارم والترو وهرينغ القماش المصورة في فيلمها (كاليغاري)
بديكورات محككة يلعب النور فيها على نتوء الحجارة المصنوعة
من حص وسمينتو . وفي (مظهر الظلال) لروبنسن غير فريتز
ارنو فاغنر مدير الاجهزة صورة الديكور الكلاسيكي للمسرح
بواسطة سحر التنوير واستبدل (الكاليغاري) الخيالي القماشات
المصورة باللعب المتحرك اظلال كبيرة سوداء . واصبح استعمال
الضوء الشديد التعبير شارة للسبنا الالمانية سواء كانت تعبيرية
ام لا . ولكي يستطيع مديرو الاجهزة اظهار جميع موارد
الفوتوغرافيا الفنية توضع الافلام في سجن فخم في الاستديوات
البرلينية الضخمة . وقد قضي على طريقة الهواء الطلق . ان محترف
الوضعات عاد واصبح ملكاً كما كان في مونتري على عهد ميليه .
ومن خلال النزعة التعبيرية وما قبلها انبثقت شخصيات قوية
وتخطت صيغ المدرسة : كارل ماير ، وفريتز لانغ ، وميونو ،

في الدرجة الاولى .

وبعد اخفاق السيناريست كارل ماير في فيلمه (جنون)
ثار على تجهيز المواضيع لبعض الافلام التعبيرية كفيلم (فاندينا) من
تأليف ستندال وانتاج جولاك . ولكنه لم يدر ظهره للمدرسة التي
ساهم في خلقها . واعتبر موسيناك بحق ان (كاليغاري) وليلة
(سان سلفستر) هما قطبا السينما الالمانية . وكان كارل ماير هو
مؤلف هذين الطرفين من النقيضة الجرمانية .

واصبح السيناريست الكبير هو العالم النظري (الكامير سيليل^١
Kamerspiel) السينائي . وقد بدت هذه المدرسة في الاظهر
كمعودة الى الواقعية . وبعد ان تركت افلامها الاشباح
والطفاة اتجهت نحو الناس الصغار : عمال الخطوط الحديدية ،
اصحاب الحوانيت ، الخدم ، مع وصف حياتهم اليومية ومحيطهم .
وفضلاً عن النزعة التعبيرية فقد بدا كارل ماير انه بلغ النزعة الطبيعية
الادبية ، فعيل افلامه يمكن تحويلها الى (عمل - متنوع)
ولكن عملها مركز وفقاً لزي المآسي الكلاسيكية التي اخذ منها
الوحدات الثلاث ٢ .

ان وحدة الزمان لم تكن تحدد دائماً بأربع وعشرين ساعة .
وعلى العكس فان العمل كان ذا وحدة خطية متعمدة بحيث

- ١ - تعني هذه الكلمة حرفياً « مسرح الغرفة » فقد فتح رينهارد الى
جانب مسرحه (دوتش تياتر) مسرحاً آخر يحمل ذلك الاسم . وكلمة
كاميرسيليل اخارها مؤرخو السينما الالمانية منذ ذلك الوقت وعلى الخصوص
السيدة لوث لاسنر في كتابها القيم « الشاشة الشيطانية » (باريس ١٩٥٢) ،
٢ - وحدات الزمان والمكان والعمل . - المرب -

تستطيع الافلام الاستغناء عن العناوين الصغيرة . ووحدة المكان أصبحت مزعجة بسبب الوجود الدائم للتفاصيل والواثق نفسها وفي هذه السمة الاخيرة للكاميرسبيل نتعرف الى التأثير السويدي ولكن كارل ماير كان يفضل على العنصر الطبيعي الذي يسود افلام سيجورستروم ويكورياً ذا معنى اجتماعي يبنى في الاستديو : المطبخ الذي توى فيه الخادمة في فيلم (درج الخدمة) ، بيت مدير مفتاح الخطوط الحديدية في فيلم (الخط الحديدي) ، الدكان الداخلية في (ليلة سان سلفستور) ، الفندق الكبير في (الاخير من الرجال) وفي هذا الانضباط في مكان دائم مسدود يبدو عنف العمل المنفجر انه زاد عشرة اضعاف . والحكم الصادر في المحاكمة السرية يقضي ببعض (ايام من العذاب) ، انها مرام لاطلاق النار مفتوحة على العالم الخارجي : الريف المغلى بالتلوج على جانبي (الخط الحديدي) عيد مسافر (سان سلفستور) وشارع (الاخير من الرجال) . ان بساطة المأساة والوسط الاجتماعي تلغضي من كارل ماير فنانة في تمثيل الممثلين ورفضاً للتفخيم في الكلام ، وثنائج ، ومحسوسات . والزرعة التصويرية المنخفضة لم تكن قد نسبت . ان زهد بملي الكاميرسبيل يخطىء في الغالب بتخمة ملحقة في بساطة مزعومة ، فالدعوة الثقيلة التي تصاحب العرض ، والايقاع ، الزائد الكمية ، للتقدم الدرامي يتعبان احياناً اكثر من الاندفاعات التصويرية الجاحدة . ان هذا الفن المدبّر ، المقصود ، الذي لا يتورك شيئاً للصدف هو مسير ينسق يطبقه الناس والاشياء اكثر من تطبيقه بواسطة واقعية تبقى مظهرأ بشكل دائم .

ويرى كارل ماير ان بطل هذه الاعمال - المنوعة هو صورة
رمزية ، وبعض الواحشق تصبح شعارات ثقيلة للوؤى .
و (الطيبعات الميتة) تسبق المثلثين ، كذلك البقطة التي تنظم حياة
الخادمة الصغيرة في فيلم (درج الخدمة) ، والساعة التي تشير الى
منتصف الليل في فيلم (حان سلفستور) ، وحذاء المهندس اللامع
ومصباح عامل الخطوط الحديدية في فيلم (الخط الحديدي) ،
والباب الدائر - روليت القدر - الذي ياتي الناس في الفندق
الفخم في فيلم (الاخير من الرجال) .

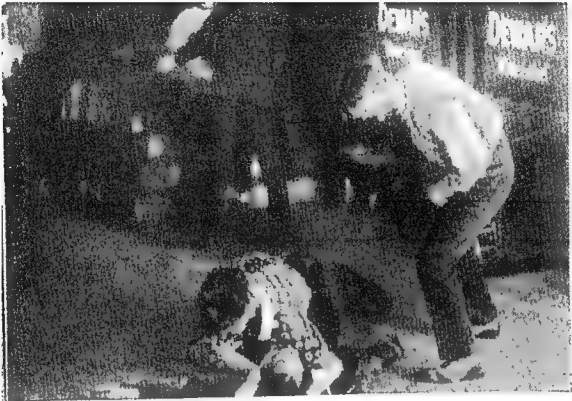
وقسوة القدر نسود الكاميوسبيل كالقيلم التعبيري وتأخذ
الوحشية فيه ميزة جنونية . ففي فيلم (الخط الحديدي) بعد حادث اغواء
تموت الأم ، ويصبح الاب قاتلاً ، والابنة مجنونة ، والعاشق
جثة . ان عنف هذه المآمي مدموغ بشعارات تظهر لا مبالاة
الطبيعة والناس امام المآمي الشخصية كتنقيضة : لواحق الرقص
التشيلي وامواج البحر في فيلم (حان سلفستور) ، الثلج والمسافرون
الثابتون الجئان في فيلم (الخط الحديدي) - وعنوانه الالماني
(شرين Scherben - فان الكأس المحطمة تشير الى الهشاشة
الانسانية . وفي النهاية ، بينما يقول العنوان الصغير الوحيد في
الفيلم : (انا قاتل) ، يصطبغ وجه عامل الخطوط الحديدية
بالاحمر بواسطة المصباح الذي يجره ليوقف القطار ١ .

١ - في العصر الصامت كله استعملت السينما صباغ الانلام بشكل واسع ،
وبهذا جعلت اللون يمثل دوره في تلك « السفوفيات السوداء والبيضاء » .
وكان الصباغ الاحمر في الفيلم يستعمل كلاسيكياً في الحرائق .

و (درج الخدمة) ، اول فيلم لكارل ماير ، يعزى للكامير
 سبيل وقد حققه جسنر Gessner الرجل المسرحي يعاونه بول ليفي .
 وفيلما (الخط الحديدي) و (ليلة سان سلفستر) انتجها لوبو
 بيك . وهذان الفيلمان الناجحان المتتابعان يبرهنان على مقدرة
 هذا الممثل ذي الاصل الروماني الذي اصبح محققاً . ولكن مقدراته
 غير موجودة في الافلام التي لم يعاونه فيها كارل ماير . ولكنه
 مع ذلك كانت تخدمه مهنة مؤكدة وحس حى لواقعية اجتماعية .
 ان صور المتسولين الحقيقيين التي ادخلها في فيلمه (سان سلفستر)
 هي من هذه الناحية ذات معنى . وتشير قوتها الى بعض التفاصيل
 عند بودوفكين او ايزانستين .

والفيلمان اللذان تولى قيادة لانتاجها لوبو بيك هما القسمات
 الاولان من ثالث . اما الثالث (الاخير من الرجال) فقد تولى
 قيادة انتاجه فريدريك مورنو الذي رفع الكامير سبيل الى الذروة .
 وكان النسق كارل ماير مقلدون في ذلك العصر ؛ وافضل فيلم
 ناجح لهؤلاء هو (الشارع) من اخراج كارل غرون Grune ،
 وهو رجل مسرح من تلامذة وينهاود ، وكان هذا الفيلم عنده
 شيئاً شاذاً في حمل دون مجد . ولكن تأثير الكامير سبيل لم يتعدد
 في الافلام المعاصرة بمحاولات كارل ماير الاولى .

انما وجهت قسماً من السينما الالمانية نحو الواقعية قبل ان تسيطر
 في هوليوود آثار جوزف فون سترنبرغ وان يتعصده في فرنسا
 مجرى يدون فيه امم مارسيل كارنه . ان فريدريك ويلهلم
 بلومب الذي اتخذه امم مورنو كان قد درس الفلسفة والفنون



حمى (ديللوك ، ١٩٣١) . حجرة مرسيلية حقيرة تشبه « صالونات » توماس
أنس ، ويرى فيها نهاية درامة شعبية أحد أبطالها هو غاستون مودو

نفوس المجهنين (جرمان دولاك ، ١٩١٨) . ان حاسيته جرمان دولاك
تلتقي مع بيكاسو .



الجميلة . وكانت تجاربه الاولى المعتبرة ، قبل تمريض الجيوش ، هي (رأس جانيس) الذي اقتبسه هانس جانوفيتز عن الدكتور جكميل (وقصر دفوجيلود) كتبه كارل ماير . وقد دله كاتب سيناريو فيلم « كاليغاري » على طريق النزعة التعبيرية حيث اتم احدي طرفه الكبرى : « نوسفراتو » وهو اقتباس حر قسام به هنريك غاين عن رواية لبوام ستوكر .

والهواء الطاق الذي استعمله مورنو كثيراً في هذا الفيلم جعل احياناً شيئاً مضحكاً من الجمجمة التي ألبسها ماكس شريك Sehreck لباساً غريباً ليخلق دراكولا الحفافية . وكان الفيلم مع ذلك مثقلاً بشعر جنوني : العنوان الصغير « بعد الجسر » ، الأشباح تأتي للملاقات له شهرة حوار كاليغاري ، « حتى متى أعيش ؟ » حتى الفجر ... » ، وصوت الجرذان ، والتوايبت الطويلة المملأ بالتراب ، وقصر الكاربات ، والبيوت الثلاثة الممتدة في المدينة الهانسية ' Hanséattique كان لها من الرنين أكثر من ثنائي متصنع لعاشقين رومانسيين . ان بلاهة هذين العاشقين تجعل تلك الحكمة الاخلاقية اقل إقناعاً : الحب والنور يبددان الاشباح والرهبة . وفيلم « الارض التي تلتهب » ، المعاصر لفيلم « نوسفراتو » هو دراما تتعلق بحياة الفلاحين تمزج فيها التأثيرات السويدي والكاميرون سبيل . وقد عالج مورنو موضوعه على مخطط الوجوه الكبير . ولكن كما كتب عنه موسيناك : « جهد إرادي في الانشاء . يظهر

١ - لسبة الى شركة تجارية بين بعض مدن أوروبا الوسطى .

كثيراً ، والفائدة تجعله يغلب التأثير . ان هذا الذكاء الفياض ،
البارد ، يسود اعمال مورنو الآتية حيث كانت مهزلة « اموال
الدوق الكبير » و « الانفجار » وفقاً لسيناريو كارل ماير ، ذات
نجاح وسط بالنسبة لفيلم « الأخير من الرجال » الذي تعهده وسعقه
معاً تمثيل ثقيل قام به اميل جانتنغ ذو الوجه غير المعبر ، ولكنه
ذو جسم مفكك ، من الناحية المسرحية ، بحركات جامدة .

وبهذا الفيلم اقتربت الكاميرا سبيل من الكوميديا . ان مستخدماً
في فندق كبير صوته المصيبة مديراً للمفاسل ، واعتقد انه صيوت
من الغم لتوسكه اللباس الرسمي ذا الشرائط . ولم يكن البطولي
يترك الفندق الفخم الا الى مسكنه . فوحدة المكان هذه ، مضافة
الى عمل لا يتغير ، كان من الممكن ان تولد الرتبة لولا حرفة
الكاميرا الدائمة التي أنشأت إبداعاً فنياً محسوساً .

وكان كارل ماير قد اطرى في فيلم « الخط الحديدي » الاستعمال
غير المعتاد للبانوواي . وفي فيلمه « سان سلفسترو » وحدد الفروق
الثابتة لزوايا اللقطات مع حركات الجهاز . وقد أدخل غيدو سيبر
Guido Seiber ، مدير اجهزة لوبو بيك ، الكاميرا على عربة الى
الاستديو ، وهي طريقة منسية تقريباً منذ عهد باسترون وشومون
وفيلم (كايبريا) .

وفي الافلام الايطالية القديمة كان التوافلن على الخصوص يشير الى
اهمية الديكور وقد اصبح مع كارل ماير وسيلة للتعبير
البسيكولوجي : ان جانتنغ السكران بقي ساكناً امام كاميرا
متأيلة .

ومن بين المتفرجين المتحمسين هتف الصعالي الشاب مارسيل كارنه : (الكاميرا موضوعة على عربة ، وكانت تتزحلق وترتفع وتقوم أو تدخل في كل مكان تحتاجها الحيلة فيه ، إنما لم تكن متאיة على قدم بشكل اصطلاحي بل أصبحت شخصاً من الرواية) . وتعديل اللغة السينمائية بهذا الشكل يكسبها لهجة خاصة يمكن ان تكون هي لهجة المؤلف ، وقد أجرى كارل ماير ومورنو وكارل فروند تطوراً تعادلاً أهميته ، على صعيد النسق الفني ، أهمية تعميم السينما الناطقة .

واستقبل فيلم (الاخير من الرجال) في كل مكان كطرفة كبرى ؛ لقد كان ذروة الكامير سيل ونهايتها . وترك كارل ماير هذا النسق بعد فيلم (آخر عربة برلينية) (حققه كارل بوز ومثله لوبو بيك) . وبدأ ذات لحظة انه وصل الى الملابس والمواضيع المشهورة في فيلم (توتوف) الذي انتجه مورنو .

ان الكامير سيل وفقدان العناوين الصغيرة فيها قد اقتصرنا على عرض طويل وحيلة خطية . وهذه البساطة لم تجعلها عالمية . اما عمل (الاخير من الرجال) فقد تعرفل في امير كالان الاميركي لم يجد اي سبب ذي قيمة لياس البطل اذا علمنا ان كل بواب هناك يربح اقل من مدير مغاسل .

و (توتوف) - كفيلم (فوست) الذي حققه مورنو مؤخراً على سيناريو لمانس كايزر - يمتاز بكونه نموذجاً معروفاً ولا يحتاج صفته ومغامراته الى تعريف طويل . ففي ديكور ضخم ، حيث ترك والتر روهريغ انتويرات كارل فروند امر الاعتناء

عطاء صفة تعبيرية ، نخلص جاننغ من قيده : محولاً منه ،
 سبلاً لعابه ، مشعت الشعر ، بمزق الملابس ، شاخراً ، مغالياً ،
 خبثاً أمانز مولير الاساسية وراء ميل جنسي داعر . ان
 بفيلستروفيليس الهزلي الذي استقر بعد ذلك في « فوست » كانت
 الصفات نفسها ، وغرامه بالأم المحرمة السمينة التي جسدها إيفيت
 غيرت كان كاريكاتوراً شبه سادي للحب . ويقدر ما كان مورنو
 يسر بهذه التعريفات الساخرة النافرة المنفرة كان غير قادر على
 وصف غرام طبيعي . فقد زوج غرتشن الى فوست مخنت بشكل
 غريب . وحسه المرن ، الكثير الإرهاق ، الكثير التطلب ،
 الكثير الاهتمام ، بابداعات الحرس الامامي قد سقط في (كيتش
 Kitsch) البطاقات البريدية المصورة بالالوان حينما اراد ان يصف
 حبها . ان برودة عاجزة امام كل غرام فاسد قد حددت تقريباً
 عدم نجاح فيلم عظيم .

ان القسم الاول من « فوست » هو كونسرتونوفي يجلب
 الدوار . فبعد تمهيد يتزوج فيه بوكان وغوستاف دوره ، فات
 فوست وفيلستوفيليران . ان كاميرا كارل فروند تحوم فوق
 المدن والجبال ، وهذه تماثيل جصية بناها دوهريغ ور . هرات
 Herlitz في الاستديو . ونحز الحركات والتنويرات يخفي التماثيل
 والجصيات وبلاشيها في تساق صامت مرئ شبيه بالحركات الكبيرة
 في اوبرا . ومع ذلك فان هذه القطعة الغنائية تبقى اكثر قرباً
 من « فوست الثاني » منها من موسيقى غونود . وقوة هذه
 الافتتاحية تعني تقريباً على ذوق الحفلة ، المشكوك فيه ، عند

الأميرة دي بارم والتي عولجت على نسق المسرح الغنائي . ومع لقاء غرتشن تهرب الفائدة . وتوقع الثمرة بعد ذلك دون أمل . تستطيع بلوغ درجة الملحة حينما يصعد المغوي على الحرفة ليجت ويعود الى الحياة مع ضحيته او لينظرون ادران اتصال جسدي . لقد ترك مورنو المانيا بعد فيلمه « فوست » وترك فيها وراه فريتز لانغ ، وهو مثله احد السينائيين الاول في زمنه .

ان هذا الفياني - نسبة الى فينا - الذي كان سيصبح مهندماً معمارياً كآبيه ، ترك تعلم صغته ليقوم بجولة في أنحاء العالم كمصور جوال وبوهيمي . واثناء الحرب كانت ضابطاً في دور النقاة فكتب بعض السيناريوات . ثم جاءت شركة (ديكلا) لأريك بومر وجعلت هذا الشاب يتخصص بالأفلام البوليسية والمآمية التي كان يحققها جوماي او اوتوريوت احد مؤلفي « هومونكولوس » . ان مؤلف « هيلد وارن والموت » و « طاعون فلورنسا » حاول الاخراج في (مريال) كلاسيكي بوليسي : « العناكب » . وفي فيلم « الاضواء الثلاثة » الذي سجل تباشيره الحقيقية كانت تساعد زوجته تيافون هاربو التي عرفها حينما اتم معها فيلم « القبر المندمي » ، وهو اخراج عالي ضخم متسلسل قام بتحقيقه جوماي . اننا اليوم نسمي (الاضواء الثلاثة) فيلماً ذا اسكتشات . فالمرات يأمر عاشقين أم يعيشا مصيرهما ثلاث مرات : في صحن القرون الوسطى ، وفي بغداد هارون الرشيد ، وفي بندقية الدوقات . ورغم الحيل الحاذقة التي قام بها مدير الاجهزة فريتز ارنو فاغنز ، فان هذه الحوادث المتسلسلة الثلاث قد اتخذت نوعاً

من نسق المسرح الموسيقي . ولكن الاقسام التي يتدخل فيها العشاق الرومنطيقيون والموت (بورا غوتزي) فيها نبوة عميقة . وهي مدينة بالكثير للديكور . حيث استبدل صانعو ديسكور فيلم (كاليفاري) بالتماشة المصورة تلك الفخامة المسبارية التي أصبحت على مميزات لانغ : الجدار ، الدرج ، الشوارع الطويلة المعبرة ، وكانت امثلة للفيلم ، القائلة : ان الانسان هو سجين مصيره ، افضل من الممثلين .

وفي فيلم (الدكتور مابوز) جمع فريتز لانغ النزعة التعبيرية في الديكور الى الحيل البوليسية التي بقي متخصصاً بها . ففي بطله بعض امانو من فانتوماس ، ولكن نادي المقامرة الذي كان يديره هو صورة عن فساد الاخلاق في المانيا زمن التضخم النقدي ! والمعارك بين اللصوص والشرطة تذكرنا بمعارك الشوارع التي أمر بها نوسكي Noske وزير الداخلية الاشتراكي يومذاك .

وطوال الشهور السبعة التي احتاجها فريتز لانغ لينهي (نيبولونجن) فان الازمة الالمانية اندلعت وأصبح المليار مارك عملة دارجة ، ونصبت ممبروغ الحمراء متاريسها ، وقادت شرطة مونينغ هتلر الى السجن حيث الف كتابه (كفاحي) ، وأعطى ثلاثة بالمئة من الناخبين اصواتهم الى (القوميين) وتسلم الريخ الثالث الحكم أصبح قريباً .

و (نيبولونجن Nibelungens) لحن احتفالي للامجاد الاسطورية ، وضمان الانتقامات والانتصارات المقبلة . ان المعجونات والهندسة المعمارية تسود الفيلم ، وشركة U.F.A التي كسبت لانغ ويومر

و (ديكلا) في الوقت نفسه لم تبخل برؤوس الاموال على هذه الملحة القومية . ادراج فخمة ، وكاندرايمات من السيمنتو ، وبراري ضبابية مزدانة باقحوان اصطناعي ، وغابات ذات جذوع ضخمة من الجص ، وقلاع من معجونات ، ومغاور من ورق مقوى بشكل «جدار» وتنانين من تماثيل متحركة ؛ وكل هذه الابدلية الضخمة النصف ميروفتجية والنصف تكيمبية قد اتخذت حياة بفضل مهارة المزهرفين المعتادين عند لانغ : من اوتوهونت وكارل فولبرخت ، الى علم غودريان الواسع صانع الملابس ، الى عبقرية مديري الاجهزة غونتر ريتو وكارل هوفمان ، وفوق كل شيء ، الى الحس المدهش المرن الذي يتمتع به المحقق . ان مهندس السبنا الكبير هذا قد نظم بمثلته واشخاصه الثانويين كأنهم بواعث حية على ترتيب زخرفي فعلم ، وكان الانسان خاضعاً تمام الخضوع لعجيبة الاشكال ، ان المنهاج الذي افتوحه هرمان وارم لفيلم (كالفاري) قد تحقق هنا بشكل ما : فقد اصبح الفيلم رسماً ، والافضل ، نحنأ او بناء حياً .

والقسم الاول من الفيلم تسوده فخامة سينفريد ، آري كبير اشقر عاري النصف الاعلى (بول ويشتر) ، فاتح لا يغلب ، محبوب من كريميلد ذات الصفائر الطويلة واخت جرمانيا القبيحة التي زينت وقتاً طويلاً طوابيع القصر البريدية . والبطل الجرمانى منتصب على جواده ، وسيفه الذي لا يغلب الى جانبه ، وكان يسير بين مناظر طبيعية مقامة في الاستديو وفقاً للوحات ارنولد وكلن . ثم قتل ملكاً الفغاريت فيبعأثرياً كانت لحيته وأنه المعقوف

وصفته الضخمة تبدو انها تمثل العيوب اليهودية .

ولشيد المجد في « موت سيففريد » ينتقل الى الحق والتشويش في « انتقام كريميلد » المستخرج هو ايضاً من اساطير جرمانية قديمة وليس من اوبرات فاغزو . وكانت تيا فون هاربر التي كتبت السيناريو مع زوجها تقول يومذاك انها ارادت ان تثبت فيه الشفقة التي تجر معها الغلطة الاولى آخر كفارة . وكانت قبلاً قد اشارت الى تعقيد حالة الذنب التي تسود كل آثار فريتر لانغ تقريباً . انه تعقيد مشترك في قسم السينما الالمانية وموضوع يومذاك تحت شارة التوبات الالمستويفسكية ؛ انها حالة ذنب متعافاة مع حسر حبي جداً للرفعة المحسوسة على المحصوص في (نيبلونجن) . اما (موت سيففريد) ، وهو انعكاس الفخفخات وانمييزات الربيع الثاني ، فقد كان مقدمة لمو كسب الزهو في نورمبرغ ، بينما يبدو (انتقام كريميلد) الذي كسبه ثار ودماء انه يتبنأ بالدماء الفاغزوي لمستشارية الربيع التي بناها ادولف هتلر على طراز الديكورات الضخمة في شركة U.F.A .

وبعد هذه الاسطورة البدائية شرع لانغ بنشيد تنبؤي لالمانها المستقبلية . وفيلام (متروبوليس) مستخرج من احدي روايات تيا فون هاربر ولكن المحقق تعاون مع امراته في كتابة السيناريو . و (متروبوليس) هي ، في القرن الحادي والعشرين ، مدينة ناطحات السحاب . ففي حدائق بوشوارا السحرية يعبد سادة العالم حياة فضة كلها انهماك في السكر واغراط في الأكل . وفي الاقية ، فان الجوقة المعذبة الصامتة من العرق المنحط ، والتائيل



قلب مخلص (جان إبستين ، ١٩٢٣) . وجه جينا مانيس ينطبع على صفحة
الماء المضطرب في المرفأ القديم .

كوانكيبيل (فايدر ، ١٩٢٢) . « لقد شاهدت فيلماً هو شعار لباريس
نظري .. واي مشهد أخاذ لهذا الرجل الذي يدفع امامه عربة وذراعه محم
بالخضار !. اما بخصوص فرودي ، الممثل القدير ... فأي عمل جميل جري !
(د. و. غريفت ، ١٩٢٤) .



البشرية المتحركة ذات الظهور الخفية ، تقوم بمهام مستعجلة . وبين هذا النور وتلك الظلمات يقوم الفردي الأخير ، وهو مفكر فيه مس من الجنون ، يصنع حواء المستقبل . ويتخذ التمثال المتحرك وجه امرأة مسيحية من جيش الخلاص ويعط بالحضوع لله ويدعو الارقاء الى التمرد . هؤلاء ، بعد ان يحطوا الآلات ، يثيرون نكبات يكونون هم اول ضحاياها .

وينتهي الفيلم في ساحة كنيسة بالتوفيق الرمزي بين رأس المال والعمل كما في فيلم (الاضراب) لزيكا الهرم . ورغم ما في الاسطورة من تفخيم صبياني بالكلام - ولكن ألم يأت غريفت بأردأ من ذلك ؟ - فانها نبوءة لأولئك الذين يعيشون في اوربا المحتلة التي ارادوا ان يجعلوها شبيهة بمتروبوليس^١ . ولبست النبوءة لاجلية . وبما ان (نيلونجن) تختص بالربيع الثاني فان رواية فون هابو تنقل بلغة ولز وجول فيرن النظريات الاستعمارية المفرطة التي عبر عنها هيلفردنغ Hilferding قبل سنة ١٩١٤ والتي تطري هي ايضاً التوفيق بين الطبقات المتخاصمة .

ان هذا الاثر التذكاري المفرط في التصنع بنته شركة U. F. A. المترنحة . ولكي تعود هذه الشركة الى الحياة فانها لجأت الى بلاد ناطحات السحاب . وكان فيلم (متروبوليس) نهاية وتوجيهاً لسينما الالمانية بعد الحرب ، كآثار لانغ الصامتة .

١ - هل تعرف فيلم متروبوليس ؟ . هكذا سأل سنة ١٩٤٣ سجين كان يصعد لأول مرة درج موتها وسن السلاخ في معسكر الابدانة - وقد نقل جان لافيت هذا الكلام في كتاب ذكرائه : « أولئك الذين يعيشون » .

وقد جعلها فيلم (الجواسيس) نميط الى مستوى الافلام البوليسية التي سجلت تباشيرها . وفيلم (المرأة على القمر) الذي اراد ان يعيد (متروبوليس) كان من النوع الوسط بديكوراته الجصية الساذجة القريبة من افلام ميليه القديمة ، ككل السينما الالمانية (وبابست Pabst على حدة) ، وقد سجل فريتز لانغ الخطوة بعد سنة ١٩٢٥ .

وسنرى فيما بعد اسباب هذا التوقف عن النمو . ان السينما الالمانية القومية بشكل عميق بين سنة ١٩٢٠ و ١٩٢٥ قد انعكست على مراكمة ضخمة ، مشوهة الغفزات الفجائية لبلاد قلقة ؛ وقد قامت بخدمتها فرق غير عادية من كاتب السيناريو ، والمحققين ، والمزخرفين ، والممثلين ، ومديري الاجهزة ؛ وقد مشت الى الطرف النهائي من التقدم ، وكانت اهميتها واسعة ، وتأثيرها لا يزال الى الآن ، وهي تعبر عن ان هناك عودة الى النزعة التعبيرية تميز بعض محاولات هولمود الفنية ، محاولات اورسون ولز على الخصوص ، بينما تأثير الكاميرسبيل كان متفوقاً في عدة افلام لجوهن فورد او مارسيل كارنه .

الفصل السابع عشر

المدرسة الانطباعية الفرنسية^١

L'impressionnisme Français

قبل سنة ١٩١٤ ، كان التفوق الصناعي للسينما الفرنسية مجهولاً من أكثر رجال المال ، وتفوقها الفني مجهولاً من جميع الفنانين . وحينما انحدر العرض العسكري بمناسبة النصر في حقل الاليزه (صُورَ فيلماً بالالوان الطبيعية ليون غومون) كانت السينما الفرنسية قد خسرت تفوقها الصناعي لمصاحبة اميركا . وقد استطاعت الاحتفاظ بتفوق فني رغم استئثارها الضعيف ؛ ولكن الشركات الفرنسية الكبرى التي جعلتها عشر سنوات من الاحتكار تناسك فهي تفضل ان تضحي بالسينما من ان تضحي بمجمل ارباحها

١ - ان عبارة امبرسيونيسم الدالة على المدرسة الفرنسية في السنوات العشرين ، مدرسة ديبلوك واصدقائه ، كان قد اقترحها اولاً هنري لانفـلوا لشابيتها ومناقضتها النزعة التعبيرية (اكبرسيونيسم) الالمانية . وقد اخبرنا هذه العبارة بعد ان وجدناها مستعملة في عدة مناسبات عند ديبلوك في كتابه الاول عن السينما . وسنفضلها في جميع الحالات على كلمة الحرس الاسامي avant-garde التي تحتفظ بها للمدرسة الفرنسية بعد سنة ١٩٢٥ .

المفرطة . وكتب شارل بأنه^١ بصراحة تستحق الثناء : (ان
الأولية التي كنا نارسها قبل الحرب اتاحت لنا ان نوزع من سنة
١٩٠٦ الى سنة ١٩١٤ حصصاً تتراوح بين ٦٥،٥٠ ، ٧٠ ، واخيراً
٩٠٪ . وهذه الاولى (سنة ١٩١٨) ... لا يمكن للافلام ان
تستهلك في سوقنا الداخلي الضعيف الفارق بالانتاجات الاميركية
الا بنسبة غير كافية ابدأ بالنسبة لرؤوس الاموال المرهونة ...
وبالقاعني عن الانتاج وتأجير الافلام .. لم افعل شيئاً آخر غير
انني اضعت دروس التجربة .. وقد اتهمت باغراق السينما الفرنسية .
وكانت الشركة قد عرفت ساعات صعبة اثناء الحرب . والانتاج
المتوقف بسبب التعبئة العامة بشكل ضعيف سنة ١٩١٥ . ولكن
ميزانية الشركة في تلك السنة ، ولأول مرة ، كانت في عجز .
وكان شارل بأنه قد ابجر الى نيويورك في الشتاء الاول من الحرب
ودعا دائني شركته الى الاجتماع وهددهم باعلان افلاسه ، وصرح
بأنه يقبل بتسوية ٥٠٪ . ورضي إيستمان ان يمونه بالافلام الخام ،
متناسياً خصوصيتها الماضية . وأسند اليه هيرست Hearst انتاج
افلامه (السريال) والحوادث الاسبوعية الجديدة ، وحصل ذلك
الفرنسي الكبير المزييل ، ذو الوجه الوردى والشارب الكثيف
الاشقر ، على نتائج صريعة . وكانت ميزانيته سنة ١٩١٦ واربعة
بفضل نشاطه .

وكانت الشركة قد نظمت الاستيراد الثقيل في فرنسا لافلام
شركتي (بأنه إكسشانج) و (المثلث) . واخذ الجمهور يتذوق

١ - من بأنه اخوان الى بأنه سينما ، ١٩٤٠

السيدنا الامير كية في عصر ظلت فيه الافلام الفرنسية في حالة
 وسطى بسبب نقص الوسائل المالية . وفي نهاية الحرب صفى باته
 شركاته الانتاجية : الشركة السينمائية للمؤلفين ورجال الادب
 القديمة S. C. A. G. L. ، (الفيلم الفني) الايطالي ، (ليتراريا) في
 برلين ، (باته المحدودة) في لندن ، واخيراً (باته اكسسانج) في
 نيويورك ، دون اهتمام بماضي هذه الشركة ومستقبلها . وبعد ذلك
 بيعت شركة (باته كونسورتيوم) التي كانت تراقب دور السيدنا
 الفرنسية ، ثم غُضِي عن مصنع الافلام الاميركية لديربوت دي
 نيمور . واخيراً رضي ايستان ان يدفع مبلغ مائتي مليون ثمن
 (فبركة) الفيلم الحام التي بنيت ضد ارادته في فانسين ، واصبحت
 مصنعاً لكوداك . اما باته الذي شعر بالشفوخة تقترب منه
 فقد (عمل شارلمان) كلاعب الباكارا او الروليت في مونت كارلو
 وحقق ادباج اعماله الضخمة بتقطيعه احوال ذلك الجهاز الصناعي
 التجاري الضخم الذي حقق للسيدنا الفرنسية تفوقها العالمي .
 واحتفظ لبعض الوقت بشركتي (باله ريوال) و (باته بايي)
 واجهزة أفلام (الصالون) والفرع الذي كان يديره
 زيكا الهرم . وفي سنة ١٩٢٩ اضطر الصناعي الى
 الانسحاب نهائياً من الاعمال ، بعد ان باع مصالحه لنانان ، وهو
 رجل اعمال كانت تسنده جماعة بوير ومارشال المالية . وكانت
 الشركات الفرنسية الكبيرة الاخرى تقلد سياسة باته في خطوطها
 الكبرى . وكان الانتاج يؤمن بواسطة شركات صغرى تابعة
 بالفعل لداروين كيونين للتوزيع : باته وغومون . ١٥٠ فيلماً

كبيراً سنة ١٩٢١ ، و ٥٢ فقط سنة ١٩٢٩ ، هكذا كانت ميزانية سياسة التصفية : ان فرنسا التي كانت تحتكر ٨٠ ٪ من تجارة الافلام الخارجية وأت في سنوات قليلة ان صادراتها هبطت الى الصفر تقريباً .

(اذا كان لأحد منا الشجاعة الكافية لاعادة انشاء تاريخ السينما الفرنسية منذ سنواتها الاولى ، فان قراءه موف يحدون ما يضعهم) . ولويس ديبلوك الذي كتب هذه العبارة سنة ١٩١٧ ، كان روائياً شاباً ، وكاتباً مسرحياً وصل من الصحافة الى السينما . وكان يعرف تمام المعرفة القواعد الصناعية للفن الجديد ، وقد املى عليه المصور الذي استشفه في فرنسا هذه السطور المرة : (ان فرنسا التي ابتدعت ، وخلقت ، ودفعت الى الامام هي الآن الاكثر تأخراً .. اريد ان اعتقد انه سيكون عندنا افلام جيدة ، وهذا سيكون شاذاً لان السينما ليست في العرق .. واقول لكم - وسنرى جيداً اذا كان المستقبل سيقول ايضاً - ان الحس السينمائي في فرنسا لا يزال اقل من الحس الموسيقي .)

وكانت هذه العبارات تدرج في الغالب مع نسيان الطريق الذي اتبعته الصناعة يومذاك وعزل تلك العبارات عن سياق كلام كاف يبدأ بالمجاهرة بهذه العقيدة الدنيئة : (سيكون هناك سينما فرنسية) . وقد بذل ديبلوك حياته ليحقق هذا الامل مردداً دون كلل الاشارة التي كتبها كشعار في مجلته (سينيسيا) : (لتكن السينما الفرنسية سينما ! . ولتكن السينما الفرنسية فرنسية !) وفي العصر الذي كتب فيه ديبلوك : (ان تهديد النجاحات

الاجنبية البديع قد كهرب الصناع عندنا ، وليست النتيجة إلا
 رديئة ، ، فان فوياد ويبره Perret كانا يكرران أقوالاً لا
 فائدة منها ، وتورنور وكابلاني هاجرا الى اميركا ، وميشال
 كاره او بوكاتال تخطيا في النادر مستوى الصناعة الجيدة . وبدأ
 آيبيل غانس وجرمين دولاك او لويه L'herbier بالاعراب عن
 افكارهم . وقد صنفهم ديلوك ، الذي كان يعرفهم يومذاك ، في
 نصف دزينة من المحققين الذين تستطيع السينما عندنا الاعتماد
 عليهم ، ووضع الى جانبهم اثنين من الأول : جاك دي بارونسلي
 وليون بواريه .

وبواريه ، ابن اخت برت موريزو وسكرتير عام قديم
 لمسرح حقول الاليزه ، حمل الى السينما ذوقاً وثقافة لم يكونا
 يومذاك عملة دارجة . وفيلم « المفكر » الذي كتب له السيناريو
 ادمون فليسخ احد محوري (المجلة الفرنسية الجديدة) ، زين
 بالصورة المغلفة المحسوسة تاريخاً هو اليوم هزلي اكثر منه خيالياً .
 وهذه المحاولة ، لأنها كانت الاولى للحرس الامامي الادبي الفرنسي ،
 كانت « حدثاً مهماً » . وانتقل بواريه بعد ذلك الى تلاوين
 شرقية دقيقة (صندوق جاد ، نفوس الشرق ، نارايانا ، السلطانات
 الثلاث) ثم تخصص بالاقتباسات (جوسلين ، جنيفاف) . وفيلم
 (لابرير) الذي سجل القصة عنده كان يماثل الامثلة السويدية
 بكثير من الفهم . وأعطى دوراً مسرحياً لمنظر مستنقع ومال
 نحو الوثائق التاريخية بفيلمه (المركب الاسود) واستخرج منها
 درساً مزجه بالكلام المقضّم في (فردون) و (رؤى تاريخية)

اكبر فيلم ناجح له . ثم جاءت السينما الناطقة فأبعدته عن مرتبته ؛
ومع ذلك فقد تابع مهمته الزاخرة حتى منتصف القرن ؛
وجاك دي بارونسالي ، المعاصر له ، اعطى افضل ما عنده
في مقتبساته ؛ (صيادو ايسلندة ، نين Nene ، رامونتشو ، الاب
غوردبول) تمثيل سينويويه . وعند بلوغه القمة نحو سنة ١٩٢٤
اعترف له موسيناك (بقوة ، وحس بالصورة ، ومعطيات اريد
بها فقط ان تكون اكثر تصلباً .) ولم يرفض عملاً تجارياً الا
في النادر ، ولكنه ظل طوال مدة عمله - مات سنة ١٩٥٠ -
الصانع الصالح وقد جعل من ربه كليل مساعداً له طوال سنتين .
وويون برنار الذي بدأ باخراج مسرحيات وسيناريوات
والده تريستان برنار قد انتقل من هزليات الجادات المسلية او
المؤثرة الى الاخراجات التاريخية الكبرى في فيلم (معجزة الذئاب)
في النجاح الكبير وكان فيه « لاعب الزرد » ذا صدى ضعيف .
وهنري روسل الذي كان ديلوك يعلق عليه بعض الآمال
قد اقتصر على النجاح التجاري في فيلم (البنفسجات الامباطورية)
بينما تابع مركانتون ، باشتراكه مع هرفيل في اغلب الاحيان ،
تقليد (الفيلم الفني) باسناده الى ريجيسان دوره الاخير في فيلم
(مياركا ، ابنة الدبة) .

والمدرسة التي كان ديلوك عالمها ونقطة الدائرة فيها كانت
افضل من تلك الفرقة المترنحة ، فجعلت آييل غانس ، جرمين
دولاك ، مارسيل لريبه ثم جان ابستائين .
وصرح آييل غانس انه كون نفسه بقراءة سينوزا ، هيو اقليط



فابليوت (آبل غانس ، ١٩٢٧) . « المركب مجهز ، وشراعه مثلث الا
ونابليون يصبح بالجنود الكورسكيين مشيراً الى عمله : « سأعيده اليكم

مدام دوباري (لوبيتش ، ١٩١٩) . في الجو الالماني المتعكر سنة ١٩١٨ ي
لوبيتش فظائع الثورة الفرنسية في مشهد على الطريقة الايطالية .



فيثاغورث ، شوبنهاور ، كرونشويس ، باكون ، أفلاطون
ونيتشه على نفسه . وقد اختار السينما سنة ١٩١١ لكسب عيشه
وأصبح كاتب سيناريو وممثلًا . وجعلت الحرب منه مخرجاً . وأحد
أفلامه الاولى « جنون الدكتور توب » استعمل تشويه الصور .
ولكن هذا الفيلم الحليبي كان اقرب الى ما قبل الحرب منه الى
الحرس الامامي الآتي فيما بعد . والأثر الذي ظل دون نشر لم
يفرض اي تأثير وبدايات غانس الحقيقية هي الافلام التي كانت تشجعها
المصلحة السينمائية في الجيش ، والتي اسسها ح.ل. كروز وكتب
ديبلوك يومذاك عن هذا الانتاج : « ان الغباوة أفاضت هباتها » .
وهو لم يقف ضد المبدأ ولكنه وجه اللوم الى سينما الحرب لتغليفلها
نفسها بصيغ الميلودرام القديمة . وبعد عشرين سنة كانت
اللعبة الهين تحويل تلك الافلام التي كانوا يحرقون على رؤيتها
الى مضحكات بواسطة توقيم العناوين فقط .

وكان غانس قد جرب هذا النوع الخطر بفيلم « بطولة
بادي » . وبعد « ستواس وشركاه » و « الغازات المميتة » جذب
فيلم « منطقة الموت » انتباه ديبلوك اليه وحقق تقدماً في تضخيم
الكلام تابعة آيبيل غانس في فيلمه « السمفونية العاشرة » و « مائز
دولوروزا » الميلودرامي واخيراً فيلم « اني انهم » على الخصوص .
فقد مزج الحقق ، في هذا الفيلم الذي حقق له الشهرة ، غريفت
وباربوس ، وهيفر والثرواة . الاموات نهضت من قبورها
وفرسنجتور كس في سروال مخطط يزور الخنادق ليقود الرجال
المجلبين بالشعر الى النصر . ولكن « للسذاجة ثمنها ... يجب ان

تقبل غانس او ننبذه بالجملة ١ .

ان ذلك التفخيم الكلامي الدال على شيء من الحق ، وتلك التماثيل من الحديد المصبوب كآثار تذكارية للاموات ، كانت دلالة على مقدرة وصدق لا يجاريه فيها أي سينائي فرنسي . وان مزاجاً حاداً مضافاً الى حس بالواقعات المالية أتاح لمؤلف « افى اتم » ان يجد مليونين ليحقق فيلماً على الخطوط الحديدية اشتغل فيه مدة سنتين . وقد عاشت فرقته شهوراً كاملة في الجبال او في استديو مرتجل بين الخطوط الحديدية في محطة نيس . وقد كرس غانس عدة شهور للمونتاج ولانتقاء عدة عشرات من آلاف الامتار السليمة .

وفيلم « ورده الخط الحديدي » اصبح « الدولاب » عشية تمثيله . وقد أريد بهذه البساطة ان تكون هيفوية - نسبة الى هيفو - وقد سمي البطل « ميزيف » بتجريد بمائل ، والأوال - الميكانيكي - الذي مثل دوره سيفيران مارس بتقليب شديد في العنين كان يعيد تجسيد ذلك الميثولوجي مدحرج الصخرة وأوديب المعقد بشكل غريب ، عاشق ابنته الى درجة فقدانه النظر والعقل . وانتيفوني تلك ، الفرافرة الحادة الطبع كاري بيكفورد ، كانت تحب اخاها ، وهو شاعر شاب مطلي الوجه بالمساحيق ، كان يبعث عن سر ستراديفاريوس ٢ . وكان الشعر

١ - ليون موسيناك .

٢ - انطوان ستراديفاريوس : اشهر عازف عود في ايطاليا . ولد بالقرب من كريمون (١٦٤٣ - ١٧٣٧) - المغرب -

يزين ارجوحة اللبلاب بالزهور ويحول بيت مدير مفتاح السكة الحديدية الى قلعة من زجاج حيث كان عازف الكمان ، المرتدي فجأة ملابس شاعر جوال من القرون الوسطى ، يغازل الفتاة وهي تحت طرورها hennin .

ومن الخطأ تحويل العمل الى هذه الصيانيات . فقد كانت ميزته السائدة هي الغزارة ، غزارة بالغزوات الجديدة والفقير المدقع والدوق القبيح ... انه لا يفتن الا حينما يز مسرحيته ويخلق التأثير دون ان يفصل الذهب عن الحشارة) . وكالت غانس يومذاك (السينائي الفرنسي الوحيد الذي بلغ القدرة واستولى على الزهور والحلالت في نسمة غنائية كبيرة) ١ . ان لبلاّب الارجوحة حمل النفوس القوية سنة ١٩٢٣ على الابتسام ، ولكن له اليوم مذاق بطاقة بريديّة قديمة ، أو قطعة أثاث عند الفلاحين . فالحلالت طواها الزمن وبقيت القدرة والحقيقة سيدي . الميدان كله .

والقطع الاكثر شهرة في فيلم (الدولاب) كانت تظهر كنجاحات قطعية مؤسّسة على تنظيم طريقة مستعارة من غريفت: المونتاّج المتسارع . ان المناظر الطبيعية تتناوب مع الوجوه ، والذراع الدافعة ، والبغار ، والإيقاع يسرع ، والقاطرة تكرج نحو الهاوية ، وقلق المتفرج يزداد ، والمصيبة تندلع . وهذه المآثر في الانشاء لم تكن مجانية . ان إقامة طويلة بين عمال السكك الحديدية والمحطات علمت غانس سر القصائد السود المخطوط

١ - ليون موسيناك (١٩٢٤) .

الحديدية ، تلك القصائد التي يبدو الفرنسيون على الخصوص أنهم حساسون بها . وفي القطع التي لا يوجد مكان كبير فيها لذوق التأثير والتجديدات الفنية ، كوصف حانة عمال الخطوط الحديدية سجل غانس اسمه ببساطة وقوة في المعبري الطبيعي الفرنسي الكبير الذي يبدأ من وصول القطار الى المحطة ومن ضحايا المسكرات عند طلوع النهار وفي معركة الخطوط الحديدية .

ان دراسة محيط ، غريزي اكثر منه مدبر ، اعطت فيـلم (الدولاب) ذلك الكنه الذي لا غنى عنه في كل عمل كبير . وتجدر الاشارة الى ان هذا الكنه عند غانس هو اجتماعي رغم كل شيء في عصر امال فيه تعلم أنس اوسجوستوم السينا نحو استعمال الطبيعة اكثر من المجتمع .

وكان مزاج مارسيل لربييه في كثير من النقاط معاكساً لمزاج غانس . وكانت ظروف الحرب قد ساقطت الى مصلحة الجيش السينمائية هذا التلميذ الماهر لويـلد Wilde ، والشاعر الرمزي المحبوب جداً . وقد كتب هذا الشاب المرشح ليكون كاتباً مسرحياً سيناريوات (السيل وبوكليت) الذي اخرجـه مركاتون وهـرفيل ، ثم قاد افلام (وردة فرنسا) و (مسافر الحقائق) و (داراة القدر) في ديكرورات عصرية متطرفة مستوحاة من الباله الروسية التي رسمها كلود اوتان لارا الصغير .

و (داراة القدر) تحريف ساخر للافلام المتسلسلة . فالتحكم والفكاهة لم يكونا الصفتين السائدتين عند رجل مغمى فيلـمه « بروميتـه صاحب مصرف » : « صيني سينمائي » ، وفيلـمه « وردة فرنسا » :

« اغنية عاطفية سوداء وببضاء أظهرها وألفها مارسيل لربيه » .
و « انسان لارج » : « مارين » ، مستلهمة من اقصوصة
لبازاك . وقد اراد هذا الفيلم ، وفقاً لأمثولة سيجوستروم ، ان
يكون مسوداً بحضور الاوقيانوس الدائم ، ومن ناحية اخرى ،
بإدخال متنوعات السونات الى السينما : أليغرو ، انسدانت ،
شرزو ، لارغو . وقد استعملت هذه المهارة وتلك الابحاث
بشكل مميء بسبب البريتونيين القليلي الشبه بالحقيقة ، والذين
مثل دوريهاروجر كارل وجاك كاتيلان . وكان الذوق السليم
في « انسان لارج » بعض الاحيان اقل احتمالاً من الارجوحة
ذات اللبلاّب لآبيل غانس . ولكن الفيلم يحتوي على قطع ممتازة
وخصوصاً مشهد بيت حقيير بلغ فيه لربيه متذوق الجمال ، بشكل
مخالف للرأي العام « قضية السكان » في فيلم « الدولار » .

وطرفة لربيه الكبرى هي فيلم « الدورادو » الذي يحمل
عنواناً صغيراً : ميودرام . وتشير هذه التسمية ذات المعنى الى
الاحتقار الموجه للحكاية - العذر التي شاءت ان تكون اكثر
ابتذالاً من مواضيع توماس أنس : الراقصة الاسبانية سيبيلا
(لاييف فرنسيس) التي ضحت نفسها في سبيل ولدها ، نخب خفية
مصوراً امسكديتافياً جيلاً (جاك كاتيلان) وهو خطيب
امببانية ثرية (مارسيل برادو) وقد عهدت بولدها الى الزوجين
الشابين قبل ان يقتلها رجل ضعيف العقل (فيليب هريا) .

١ - فيليب هريا : كان ممثلاً فصار كاتباً ، وهو منذ سنة ١٩٤٨ عضو
في أكاديمية غونكور .

وهذه القصة الشيبة بالقصص التي ترضي (الكاميو سبيل) لم
توضّ الجهور ، ولكن الانشاء هو الذي قدره الهواة المتنورون
الذين جمعهم دبلوك يومذاك في ناديه المسمى (نادي السينما
Ciné-Club) وريكسيوتو كانودو في ناديه المسمى (نادي اصدقاء
الفن السابع) .

والنزعة الذاتية Subjectivisme هي التي سادت « منهج »
فيلم « الدورادو » . ولم تكن مصادره هي النزعة التعبيرية الالمانية
(المجهولة يومذاك في فرنسا) بل النزعة الانطباعية الفرنسية
والبحاث غريفت وسجوستروم . وقد استعملت الحيل في غايات
تعبيرية : عندما ينظر المصور الى قصر الحمراء في غرناطة فانه يراه
كما في قماشة لونه Monet ، غامضاً ، مشوهاً قليلاً ؛ وفي عرض
الراقصات تظهر البطلة « الغائبة » التي تفكر بولدها غير واضحة
بين رفيقاتها ؛ وفي مشهد سكر ترى بعض الوجوه في مرايا
مشوهة . الخ . وكانت هذه الطرق يومذاك ذات ابداعات
سائقة . وفي الفيلم بكامله تقوم فوتوغرافيا متقنة فيها الكثير من
المهارة . فهي تعطي اهميتها المسرحية للمناظر الطبيعية الاسبانية .
وتلك المظاهر الخارجية لا تنفجر فجأة مع ديكور حانة جميل
وعصري . ومن وجهة عامه فان البرود يسود فيلم « الدورادو » .
ولكن تأثراً حقيقياً يتعالف مع العبقرية في موت سيبيللا المستندة
الى قماشة لبنة في ديكور كانت تظهر فيه خيالات الراقصات
الضخمة . ولقية كهذه سبقت الابحاث الالمانية الماثلة واستطاعت
ان تكون دليلاً لها .

والوحي التعبيري غير لربيه ولكنه لم يخدمه . ففي (دون جوان) و (فوست) كانت ملابس اوتان - لارا الغريبة ولعى مدير الاجهزة الدقيقة تحتاج السكون اكثر مما احتاجه فيلم (كاليغاري) . وكان الفيلم متنافراً غارقاً في اطماع مفرطة . وكان لربيه نفسه اقل موهبة في الملاحمة الغنائية من مثله المعتاد ، جاك كاتيلان ، ليستطيع ان يتجسد دون جوان .

وفيلم (عديدة الرحمة L'inhumaine) عبأ كل الحرس الامامي الادبي والفني : جاك كاتيلان ، وجورجيت لبلان - التي كانت عروس شعر متولئك - والمهندس المعمار العصري ماله ستيفانس ، والرسام التشكيعي فونان ليجه ، والمزخرف الشاب البروتو كافالكانتي ؛ وكتب السيناريو بيير ماك اورلان ، وقام بالتقسيم داريوس ميلهرو . وكان هذا الفيلم الفني ، سنة ١٩٢٣ ، اخفاقاً معيباً كالاflام الفنية سنة ١٩١٠ ، وكان المعجبون بفيلم (الدورادو) يتأملونه بذهول حزين .

ويبدو ان هذا الاخفاق قد قذف بلربيه الى الاشغال التجارية : (الدوار) من تأليف شارل ميره Mere ؛ (الشيطان في القلب) من تأليف ديلاو ماودروس ؛ (ليالي الامير) لكيسل ... و (ناي مائياس باسكال) ليوانديلو الذي جمع ديكورات كافالكانتي الجميلة الى مناظر سان جيمينيانو الايطالية قد تناول بعض صفات فيلم (الدورادو) وكان الامل معقوداً على فيلم (المال) الذي تحقق بوسائل كبيرة وتوزيع عالمي محسوس ، ولكنه كان اخفاقاً فنياً ، وسندرس الاسباب فيما بعد .

وكانت الحرب لا تزال قائمة حينما رضيت جر مين دولارك ان تحقق فيلمها (عيد اسباني) على سيناريو من وضع لويس ديبلوك . وقد جاءت هذه الصحيفة الى السينما سنة ١٩١٦ وسجلت أفلاماً عديدة (الاخوات العذرات ، جيو الغامض ، فينوس فيكتوريكس ، نفوس الموتى . الخ . .) وبحث في الاستديوات هن وسيلة للتعبير اكثر مما بحث عن كسب الرزق ، ولم يكن هذا مألوفاً يومذاك .

وقصة (العيد الاسباني) ضعيفة : خصومة وقتال بين رجلين (غاستون مودو وجان تولو) في سبيل امرأة لا مبالية (لافي فرانسيس) . وهذه الذريعة خدمت ديبلوك ودولارك بان اهتمدا ، بواسطة اسبانيا الى شيء اجنبي يقرب من (الفار - وست) الذي فتنها . وبعد اخفاق « دخان اسود » (وهي حادثة مسرحية حققها المؤلف) ، فان فيلم « الصمت » كان اللويس ديبلوك محاولة نسق جديد ، وبحثاً عن ذلك المونولوج الداخلي الذي حاول بعض المؤلفين في هوليوود بعد خمس وعشرين سنة ان يضعوا لهجته . وكان فيلم « الرعد » اضحواكة . ثم قاد ديبلوك في وقت واحد فيلميه الرئيسيين : « المرأة التي لا مكان لها » و « الحب » .

ان « المرأة التي لا مكان لها » محاولة طراز مباشر . فبعد مضي سنوات طويلة تعود امرأة نحو ممتلكاتها العائلية التي تركتها قبلاً لتسير في اثر احد الرجال ؛ وقد ارادت ان تعيد رحلتها بالماضي ولكنها تأكدت من انفصال لاشفاء منه ، وابتعدت .



غرفة الدكتور كاليغاري (ر. ويان ؛ ١٩٢٠) . كاليغاري ، مثال السلطة
يتقدم في الكون ، وهو مكون من النزعة التأثرية وبنود القانون

متروبولس (فريتز لانغ ، ١٩٢٦) ، العبد وقد سحقهم ارادة السا
القوية ، في تأليف مدروس باعتناء



وكان لاستحضارات الماضي فضل ادخال الازياء القديمة البالية الى الشاشة لأول مرة ؛ وكانت الاراضي الريفية البور ، وفقاً للامثلة السويدية ، عنصرًا فعالاً في المسرحية . وهناك تفصيل نرجل على على هامش السيناريو ، كرة طفل متدحرجة على الرمال ، يفتح الفيلم بصورة مشوشة .

وفي فيلم « حمى » افسحت المسرحية البسيكولوجية العصرية مجالاً لدراسة وسط شعبي . ان سيدة وجدت عشيقها القديم بين البعارة الذين ابجروا من حانة في مرسيليا ؛ وقد اندلعت معركة وانتهت بمجاذب قتل . وكاث تمثيل الاشخاص والمسرحية غطاً انشائياً ، وليس إنشاءً مجانيًا يسوده الاهتمام بالعبارات الجلية ، ولكنه إنشاء مجرد ، مباشر ، حقيقي ، صالح للمعنى ومشروط به . وقد سجل ديلوك اسمه ، بهذه النبوة اكثر من المحيط المختار ، في تقليد السينما الفرنسية الطبيعية الكبير . وارتبط به ايضا بارادة ربط الاشخاص « بالاساس » اكثر من ربطهم بالعمل ، في التصوير . ويمكن اهداء التعمية لديلوك ولفيلم « حمى » بسبب اكتشاف استعمال « الحقل في حالة العنق » (المنسوب في الغالب الى اوسون ولز وغرينغ تولاند او ولیم وایلر) ، هذا اذا لم يكن المحقق قد تناول في فيلم « حمى » اساليب تعود الى لومبير .

وميز فيلم « حمى » النماذج البشرية بشكل قنوع ، وأثار شعر المرافء ، واستعمل الرجوع الى الوراثة ، ووجد ديلوك قسماً من تعليمه عند أنس ، ولكن هذه الامثلة قد صُنع على غرارها ورفُعت الى نقطة عالية . اما تأثير فيلم « الزنقة المحطمة » لغريفت

فكان اقل حظاً : بوذيون من جص ، وردة من فضة ، وبمثلة مطلية الوجه على النسق الشرقي بشكل مميء افسدت القسم الثاني من الفيلم .
وفيلم « دمي » المحقق بوسائل صغيرة ، كان ناجحاً . ولكن مؤلفه لم يستطع ان يبر بوعوده . فقد اسس مع موسيناك نقداً ذكياً ، مستقلاً ميالاً الى العراق . واضطرت الصعوبات المادية ديلوك الى ان يترك منبره ، بحلة (سينيا) . ومات في الثالثة والثلاثين من سنه بعد ان انهى فيلماً اخيراً (الفيضان) . وترك آثاراً عظيمة في النقد . ولكنه انهى بالجهـد مقدمة مؤلفه السينمائي . وكانت الحسارة عظيمة .

وجرمين دولاك مساعدته القديمة التي تابعت عمله مطورة حركة (السينه - كلوب) قد تأخرت في اعطاء الأثر المهم الذي كان منتظراً منها . واضطرت الى قيادة افلام لا توافق دائماً شخصية قلقة ، حساسة بجميع الميول الجديدة مسرعة في ترك ما اكتسب قبلاً . وافلام (السيكارة ، السيدة الجميلة القاسية ، موت الشمس) تحتوي على قطع ممتازة نادرة في بعض الاشغال الغذائية التي اضطرت الى قبولها . وكانت طرفتها الكبرى هي (السيدة بوده المبترسة) . اما مسرحية اندره اوباي Obey التي اختارتها فهي قصة المرأة التي لا يفهمها زوج مكروه ، والتي تفكر بقتله . وفي المسرح ، كانت المسرحية في الصمت لا في الحوار المستعمل كطباق . وقد وجدت جرمين دولاك هنا موضوعاً يوافق شخصيتها وحساسيتها . ولا يمكن ان يكون هناك تأثيرات متبادلة بين هذا الفيلم و (ليلة

١ - مثل (ابنة صغيرة) وهو فيلم متسلسل .

سان مفلتر) ولكن الموضوعين بينها بعض القرابة . واستعملت
دولاك وسائل اخرى غير وسائل الكامير سيليل . وقد فضلت
الاستعارات على الاشياء الرمزية . فاذا مثلت المرأة ديبسي Debussy
فالمنتاج يُظهر بساطاً من الماء المهتز . . وكان العمل اكثر اهمية
بما لم يظهره الاعتدال ورفض السهولة الخاصة بمؤلفه . وبعد ان
فتحت جرمين دولاك الطريق امام سينما بسيكولوجية قلبية حرصت
على ان تستثمر هذا الاكتساب وانتقلت حالاً الى مرحلة جديدة
من الحرس الامامي .

وجان ابستين ، كاتب محاولات وفيلسوف ، كان قد نشر
كتابات السينما في الاولى في مجلة (مينيا) لديتلوك حيث جعل
شهرة (الفن السابع) تزيد على شهرة النمط الغنائي . وكان فيه
الاول ترويجاً قام به بمساعدة جان بنوا - ليفي ^١ (حياة قسيس)
وهذا الطلب الرسمي ابقى المؤلفين في حدود ضيقة ، لكن المؤلف
فيه كثير من المزايا . ولبعض اقسامه وضوح الافلام المجردة
المرث .

وحقق ابستين بعد فيلمه (الفندق الاحمر ، ذي المنتاج الجيد
فيلم (قلب محاص) . وقد انجذبت الابحاث الجمالية مع موضوع
كلاسيكي من المدرسة التعبيرية : منافسة على امرأة (جينا
مانيس) بين غلام شرير (فات ديل) وعامل شجاع (ماتو) .
وكانت حفلة السوق العامة هي دعامة الفيلم . وهي قطعة ادبية

١ - كان جان بنوا ليفي ابن اخ الهامي الذي تكلمنا عنه قبل . وقد كرس
القسم الاعظم من فمالته للافلام التعليمية .

حقيقية . وطبق ابستايين مونتاج غانس المتسارع وعناصر اخرى من المعجونات ، وحمل المتفرج الى دورة ترويض الحيول ، وقمعة النعاس ، وصور أراغن ليمونير الساذجة .

وبعث هذا النجاح الاول كثيراً من الآمال ولكنها كانت بعيدة التحقيق . وينتسب فيلم (النيفرنيز الجميلة) ايضاً الى النزعة الطبيعية ، ولكنها طبيعية الفونس دوده . وقد وجد فيها لبستايين نصاً جميلاً هو النص المتعلق بالاقنية والزوارق الخفيفة الذي أتاح له استعمال الدروس السويدية . وفيلم (الاعلان) ، وهو ميلودرام أدبي ، قد اخفق ، ومع ذلك فقد كان اخفاقه اقل من (الحب المزدوج) ، والمتسلسل (روبيروما كير) او (اسد المونفول) حيث كانت رومانطيقية السوق تثير الجنى بسبب وجود موسجوكين . ويمكن الظن ان لبستايين قد اهمل التنقيب وانقاد الى التجارة . ومع ذلك فقد عاد الى شيء من الحرس الامامي بالأفلام التي انتجها : لجمهور القاعات المتخصصة : (ستة ونصف احد عشر ، المرأة ذات الوجوه الثلاثة) وعلى الخصوص (سقوط بيت اوثر) . ولكن الجمالية التي يشير اليها كانت قد تخطت سنة ١٩١٥ . وكانت النزعتان الذاتية والتعبيرية قد توتكتا في سبيل التجريد والدادية او السريالية . وحينما وعى لبستايين خسارة الاحتكاك تحول نحو الافلام التربوية محققاً في بريتانيا (مور فوان) و (فيني ثيرا) .

وبعد موت ديلاكوك بعدة سنوات اظهرت اخطاءه لوربه في فيلم (المال) الاخطاء وخيبة الآمال الكبرى في سنة ١٩٢٠ .

فاد احتقار الموضوع الى احتقار زولا ، والى التقليد الطبيعي .
لك الشيء الثابت في السينما الفرنسية . و (عُصْرَت) حيلة
سُتْعَت لاجل ملابس العصر وأخفى اكبر قسم من الرواية :
صف المال . ان المحفظة لم تكن المسكان الذي تتداول فيه
قيم (قيم السينما وغيرها) ، ولكن سبب بسيط في سبيل
مض التسليلات العجينية . وفيلم (الاخير من الرجال)
د استبدل طريقة المتسارعين ، والكاليغارية ، وتشويحات
صور ، بطريقة حركات الجهاز . فالعربة الصاعدة على الخطوط
لحدودية عند مورنو استبدلها لوبيه - مستفيداً من اختراع في
رئسي - بما يدعى بورتاتيف - أي سهل الحمل - وهو جهاز
منطبع ان يسجل ، ويأخذ مناظره آلياً دون ان يكون
ناك من يدبر مقبض آله . وهذه الكاميرات تتسلق درجات
بورصة ، وتدور داخل الديكورات الاصطوانية ، وتمشط
هي فحوم على طرف سلك فوق رجال البورصة المجتمعين حول
سلة . وحينئذ يبدو المضارين الجمال التصويري ميكروبات
لافلام العملية ، او لأشكال متحركة في الافلام المجردة .
لكنها تفقد قيمتها الانسانية او الاجتماعية ، ويحول الموضوع
لحقق الى موافقات مسرحية عصرية ، وتساهم اصطلاحاته في
خفاق فيلم خالي من الروح .

وقبل لوبيه ، خضع آيبل غانس في فيلمه (نابليون) لمحاولات
البورتاتيف (الفنية . فهناك تصوير ناعم أعطى قبلاً في
الدورادو) نقطة نظر المصور ، وقد ربط غانس آلة التصوير

بجواد لا يمتطيه احد في سبيل الحصول على نقطة نظر الجواد او يثبت الآلة على صدر تينور^١ Ténor ليسجل بواسطة المغني منظر جمعية الكونفانسيون المصغية الى المارسيلياز. وفي السابق كشفت معركة بكرات الثلج عبقرية بوناپورت الحربية وهو ابن ثلاث عشرة سنة. ولما كان غانس يريد اخذ نقطة نظر كرة الثلج فقد امر، كما يقال، بقذف ما يمكن حمله خلال الاستديو. ويمكن القلق انشاب المساهمين في شركة التوصية واراوا تخفيف الصدمة بنشر الشباك، فاعتوض آيبل غانس قائلاً: (ان كرات الثلج لتسحق يا سادة - والكاميرا انسحقت^٢).

وكانت ميزانية المشروع ضخمة: خمسة عشر مليوناً جمعت في فرنسا والمانيا والولايات المتحدة. واستغرق تحقيق العمل اربع سنوات. وكان قياس الفيلم المنتهي خمسة عشر الف متر وقد خففت الى خمسة آلاف لاجل حاجات الاستثمار. ومع ذلك فقد توقف في الوقت الذي بدأ به بوناپورت الشاب معركة ايطاليا. وكان هذا بمجموعه مقدمة لعمل كبير لم يتحقق ابداً. ونهايته - القديسة هيلانة - قد تحققت في برلين بواسطة لوبوبيك مستوحياً سيناريو آيبل غانس.

١ - مغن ذو صوت مرتفع جداً. - العرب -

٢ - هذه الحكاية الروية كثيراً هي ملفقة. ولكن كاميرات دقيقة استعملت في مشاهد حصار طولون ووضعت في بالونات كرة قدم وعرضت كأنها كرات حديدية. وفي كورسيكا القبت في البحر كاميرات غواصات من اعلى مخور على الشاطئ.

وحشي الفيلم كله باشارات ورموز : نسور تطير او مسجونة في قفص ، دفاتر تلاميذ مغطاة بالقديسة هيلانة جزيرة صغيرة او علم مثلث الالوان مستعمل كشرع في العواصف .. مارسيليان ويد Rude محسد بداميا Damia . وكان الثائرون برابرة بلهاء ، ونايليون طفل ، او يكاد يكون مرهقاً ، وهو اعلى من رجل ، انه إله . وكان المحقق يتشبه ببطله ويلقي على فرقه اعلانات تحمل الكلام الضخم : (سبسمع لكم هذا الفيلم ان تدخلوا الى هيكل الفنون من باب التاريخ الضخم .. يجب ان تجدوا ثانية هنا فيكم الاله ، والمرض ، وقوة جنود السنة الثانية .)

وهذه المبالغات تحمل على الابتسام ولكنها مع ذلك تحمل البرهان على انها صادقة بشكل عميق . وقد قبل اكابر المشللين القيام بأصغر الادوار ، ولبي افضل المخرفين ومديري الاجهزة نداء المحقق ، وكان معاونوه من المخرجين الكبار . وعندما احتاج الامر احدثت ثورة في التقنية ، وبنيت اجهزة وعدسات كانت مجهولة حتى ذلك الوقت والفني القطع الرتيب المستطيل الابيض وحلت محله الشاشة المثلثة التي توسع بعض مقاطع من فيلم (نابليون) من قطع صور الجدران ، قبل السينراما برربع قرن . وقد ساهم هذا التآلب على الابحاث في قيمة هذا السيل من الصور ، ولكن هذا الجهد العظيم كان قليل الحصب : فقد تكشفت الاختراعات عن ان تعميمها مستحيل ، او انها تتلف نفسها من فرط سوء الاستعمال . وكان نابليون يشبه بعض الشيء تلك الكنيسة البرشوانية الضخمة ، حيث لم يمتطع مهندس معمار فيه

مس من الجنون ان يبنى سوى البوابة ذات النسق العصري .
والسكاندراية السينائية التي كان يريد غانس ان يبنيتها جاءت
ناقصة بسبب افرطه في اطماعه ، وبسبب عدم وجود مفهوم
تاريخي ذي قيمة . ان جبلاً من القراءات التي لم يحسن هضمها
ولد من نابليون ، بسبب العرافات ، بطلاً تقوده اعراض مرضه
وحدها في منتصف عصر مشوه الصورة بشكل مفرط . وكان
الفيلم بدءاً تقدم اقل بما هو نهاية ثائرة خرقاء لاسلام غريفت سنة
١٩١٥ او لانزعة الانطباعية الفرنسية سنة ١٩٢٠ .

وانتقل غانس من (نابليون) الى فيلم (نهاية العالم) وقد
مثل فيه الدور الرئيسي . ونشرت صورة غريبة للعمل بدا فيها
الحقق وقد انتحل شخصية المسيح بأكليل الشوك ، وعرق الدم
والجرح في جنبه العاري وهو يلصق عينه في عدسة الكاميرا .
وكرست سنوات عديدة ورؤوس اموال ضخمة لمشروع احبطه
ظهور السينما الناطقة . وكان الفيلم الذي 'عرض ناقصاً ابتداءً ، وكان
غانس قد انصرف الى مشاريع متواضعة وانغمس في جميع
الحالات التجارية تقريباً .

ان اخطاء (نابليون) الملتبئة واخفاق ، فيلم (المال) قد
انتهت التجربة الفرنسية سنة ١٩٢٠ . ورغم الكثير من الجهود
والذكاء فقد ظلت الميزانية ضعيفة . وما من شك في ان عيب السينما
الوحيد كان في اعمال الانسان والموضوع . وكانت المدارس الاميركية
والسويدية والالمانية ومعاصراتها قد خلفت ابطالا . وعند جمهور ذلك
الزمن وجمهور اليوم فان الراقصه سيبيلا ، والاوال سيزيف والمرأة



اغط الحديدي (لوبوبيك ، ١٩٢١) في عالم مغلق ، في غرفة نوم . يتلا
الاب (ورنزكروس) اعتراف ابنته الفاجع بخطيئتها .

الاخير من الرجال (مورنو ، ١٩٢٤) ، بواب الفندق القديم (جاننغ) و
اربعته مظالم القدر في جحيم سرداب المغاسل .



التي لا مكان لها) ، ومثلت (القلب الخالص) او (السيدة بوديه
 المبتسمة) لم يكن لهم حياة (المحكومون بالاعدام) و (كالبغاري)
 و (الاخير من الرجال) و (ريو جيم ، و فتاة) (الزنقة المخططة)
 و (زورو) او ايضاً المهرجين البعيدين عن الادعاء امثال بيكاره
 او بوسيترون . وكان الديكوار اكثر حيوية من الناس : خطوط
 حديدية وقاطرات ، اكواخ ، حفلات الاسواق العامة . . وقد
 تخلوا عن الانسان المعجونات ، واعجبوا كثيراً بالتجاسات
 الاجنبية ، وتخلوا عن التقاليد السينمائية القومية ، وبذلك كانوا
 غير قادرين ان يفرضوا على العالم نظير عالم ميليه السحري ولباس
 فانتوماس الاسود او اناقة ماكس لاندر التهكمية .

وذلك الذي رأى تحفيز هذه الأخطاء ، والذي حاربها ،
 كان من الممكن لو بقي حياً ان يمنع المدرسة من السير في طريق
 لا منفذ له سوى التجارة . وكان من اللازم ان يحثن جهوده
 بعض المخرجين ، ولكن اذا استثنينا غومون ، ولوقت قصير ،
 فقد بقي كل بحث دون تشجيع . والمحققون يجتثرون الموضوع
 بدافع الضرورة : كانوا مضطرين الى دس مخترعاتهم عن طريق
 التهريب في مقتبسات تجارية مفروضة . ولم تكن المدارس
 السويدية والالمانية قد اصطدمت بمثل هذه العبوديات القاسية .

والمرأة المشوهة للنزعة التعبيرية كانت قد عكست الواقعية
 الالمانية . و « الانطباعية » الفرنسية حركت على الخصوص
 كاليديوسكوب شهيراً . وباستثناء بعض الفئات عن الحياة الشعبية
 - محدودة بالبيوت الحظيرة وحفلات الاسواق العامة - فان من

المستصعب جداً وجود لوحة مجازية عن فرنسا ذلك الزمن في
افضل افلام تلك المدرسة .

ويلزم حل حقيقي للظلم لتكتشف فيه صورة بلاد منتصرة ،
ولكنها متناقصة ، فيها الحياة اكثر سهولة منها في اي مكان في
اوروبا ، وحيث النزعة الفردية عند الممثلين تنألق ببريق قطعي .
وكانت المدرسة الفرنسية سنة ١٩٢٠ تخاف من التأثير العالمي .
وكانت السينما عندها - في فرنسا - معروفة في الخارج بواسطة
افلام كبيرة : « معجزة الذئب » ، الاطلنطيد ، البنفسجات
الامبراطورية ، نابليون ، . ويبدو اننا انطوينا في الاساطير او
في ذكرى المجد الماضي . وبدأ الانحطاط الصناعي الصاعق عندها
انه مصحوب بتقهقر فني .

والسينما الفرنسية ، كمدرسة ، بدت انه قد قضي عليها ،
فتحولت الى بعض النجاحات التي حققتها الصدف او الى بعض
الشخصيات الشاذة . وبقدر ما كان الجيل الذي خلف جيل
ديبلوك قد سجن نفسه في مختبرات الفيلم التجريبي وحرص على
الحضور الى الكنائس . فان السينمائيين الشباب قد ساروا في سبيل
النهضة بطريق معاكس .

الفصل الثامن عشر

الانفجار السوفياتي

ان ترداد المدرسة الفرنسية واخفاقاتها تتناقض مع القوة الامتدادية المباشرة للمدرسة السوفياتية . ومع ذلك فقد كانت الإعداد البطيء ضرورياً لتهيئة انفجار (بومكين) الفجائي . والسبب السوفياتية ولدت في ٢٧ آب ١٩١٩ في اليوم الذي وقع فيه لينن القرار بتأميم السبب القيصري القديمة . وسيكون من المجحف ان نطرح جانباً الافلام التي تحققت تحت حكم نقولا الثاني .

وكان نمو السبب الروسية قد بدأ بعد سنة ١٩٠٨ ، رغم السيطرة الاجنبية ، سيطرة بانه في الدرجة الاولى . ومعظم المواضيع في دور الحرس الامامي كانت تؤخذ من النصوص الادبية ومن التاريخ القومي^١ .

١ - غونشاروف (سقوط سبامبول) ، غاسن (تاراكانوفا) ، ستاريفيتس (روسالكا) ، تورجانسكي (الاخوة كارامازوف) ، بروتوزانوف (لأجل شرف العلم) ، فولكوف (سجناء القوقاز) ، فيسكوفسكي (خناجر

والحرب ، التي أرخت من شدة السيطرة الأجنبية وأوقفت
غزوة الأفلام الأجنبية الى روسيا ، ضاقت الانتاج وخلقت
بمئتين كباراً ، امثال إيفان موسجوكين . وارتفع المستوى
الفني باستموار في حدود النزعة التجارية . وكان هناك اهتمام
شديد بالشكل ، وذوق يزداد وضوحاً بالروايات العصرية
والبوليسية والمواضيع التشارضية والمأتمية المنعطفة . وفضل
سينجاني في ذلك العصر هو جيوبور Geo Bauer الفياض الماهر
في فيلم « حياة في سبيل أخرى . الخ » . وكان قد بعث بعض
الآمال التي قضى عليها موته الفجائي دون ان تتحقق .

وبعد ثورة شباط ١٩١٧ مثل موسجوكين دور عدوي
الحكم القيصري في فيلم « اندره كوجوكوف » لبروتوزانوف .
ولكن استيلاء البلاشفة على الحكم في تشرين الاول كان بعيداً
عن إثارة حماسة الصناعة . وزادت الحرب الأهلية من العراك .
واغلق ملاكو السينمات الكبرى قاعاتهم واصلنوا الاضراب .
وانتقل بعض المنتجين الى صفوف الجيش الأبيض ثم هاجروا مع
مخرجيهم وممثلهم وفنييهم .

واستمرت الجماعة الرئيسية من المهاجرين في باريس حول
المنتج إرموايف ، مع فولكوف ، نورجانسكي ، ستاريفيتش ،
بروتوزانوف ، ناتالي ليسانكو ، كولن ، وعلى الخصوص إيفان
موسجوكين . وكان هذا الجمهور قد حمل الى باريس حمية وهوساً

صليبية) ، وعلى الخصوص تشاردين (أناكارين ، الحرب والسلام ،
سونات كروتزر ، الخ .

عرف فولكوف ان يعبر عنهما في افلام سيطر عليها موسجوكين القوي المتجاوز الحد « بيت الابرار ، الجر المتأجج ، قاين » ، فوضى وعقوبة » . وهذه السينما المهاجرة المحرومة من صعيد قومي هزلت بسرعة . فعاد بروتوزانوف الى روسيا ، وتخصص تورجانسكي وفولكوف في إخراجات عالمية فاخرة ، لا طائل تحتها « كازانوفا » ، الف ليلة وليلة » ، بينما شركة (إرموليف) التي اصبحت (ألباتروس) بإدارة الكسندر كامنسكا وبطت اسمها بأفضل افلام فايدر ورينه كلير الصامتة . وفي برلين او هوليوود دخل بعض المحققين والممثلين المهاجرين في السينمات الالمانية او الاميركية دون ان تسند اليهم ميزة خاصة .

واصطدمت بدايات السينما السوفياتية بصعوبات مادية عظيمة . وقد نال الجيش الابيض الخاضع للاجانب بعض الانتصارات الزائلة التي سمحت بأن يعلن يومياً « نهاية البلشفية » . وحرمت هذه المعارك السينمائيين ، بتفكيكها للاقتصاد ، من الكهرباء ، والافلام ، والحرارة ، وحتى من القوت الكافي . واقتصر المحققون على بعض انتاجات غاردين ، وتشاردنين ، وبيرستيان ، وتشايكوفسكي .. وفي الجبهة سجل كوليشوف ودزيغا فرتوف وثيسته Tissé مناظر حوادث جديدة .

وهناك بعض الاخراجات استطاعت ان تتحقق في ظروف الحرب الاهلية الصعبة . فبدأ كوليشوف بفيلم « مخطط المهندس برايت » ، وكان الشاعر ماياكوفسكي كاتب سيناريو وممثل في فيلمي (لم يُخلق للمال ، الآنسة والصعلوك) . وكان فيلم

(بوليكونشكا) جلييا بوفسكي ، مع الممثل موسكفين ، اول نجاح ملحوظ .

وفي سنة ١٩٢٢ عاد السلم . وبدأت اعادة بناء الاقتصاد ، والتي لينين هذه العبارة التي اتخذت شعاراً : (ان السينما ام شيء لنايين جميع الفنون) ، وفتحت الاستديوات ثانية ، واحتشد الفنيون وفنانو الحرس الامامي . وانهت جهودهم الى فيلم (ايسلا) الضخم ، انتجه براتوزانوف في ديكورات غريبة ذات نسق (بنائي Constructiviste) . ومع ذلك فقد احكم صنع مستقبل السينما السوفياتية بجماعات الحرس الامامي التي اسسها بعض الشباب بمساندة الحكومة : (مختبر كوليشوف التجريبي ، مصنع الممثل اللاسركزي F.E.K.S.) لكوزانزوف ، وتروبرغ ، ويوتكيفتش ، وغراسييون ، و (الكينوكس) (مجازين السينما) لدزيغافرتوف الذي كان الاول في الظهور .

ومدير اجهزة الحوادث الجديدة actualités هذا كان مكلفاً بتأسيس وإدارة صحيفة سينائية (لابينو برافدا) وهي ملحق للصحيفة الكبرى (البرافدا) . وهذه الكلمات التي تعني (سينما حقيقية Cinéma Vérité) اتخذها فرلوف كشعار : كان يرى وجوب ابعاد كل ما لم يكن (مأخوذاً عن الحلي) في السينما كالمير في السابق .

واعداد (الكينوبرافدا) الثلاثة والعشرون قادت (الكينوكس) الى مفهوم اكثر تطرفاً ، هو مفهوم (الكينوغلار) (سينما عين Cinéma ocul) . وقد اعلنوا بافلامهم وبياناتهم المكتوبة بانشاء

مستقبلي غريب ان السينما يجب ان ترفض الممثل ، والملابس ،
وطلاء الوجه ، والاستديو ، والديكورات ، والتنويرات ، وبكلمة
الاخراج كله ، وان تخضع للكاميرا ، العين الاكثر موضوعية من
العين البشرية ان عدم التأثر بالميكانيك كان افضل ضمانا للحقيقة
عندهم .

والاقطة يجب ان تهدف قبل كل شيء الى التقاط الحياة على
حين غفلة . والفن كله تقريباً ينتقل الى المونتاج . وشخصية
المحقق تظهر في اختيار المستندات ، وتقاربها ، وفي الايقاع الخلق .
ويجب ان تكون هذه العناصر مسيرة بقوانين علمية ورياضية
افترحت (الكينوكس) اقرارها .

ان هذه النظريات المتجاوزة الحد بشكل جلي كان لها تأثير
عظيم في اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية ، وفي العالم كله ،
فيا بعد . انما وجهت الانتباه الى اهمية المونتاج ، وضرورة مفاجأة
الانسان في محيطه الاجتماعي ، وفي جيباته ، واستعنت الفيلم
للتربوي بشكل قوي ، وساهمت في تشكيل انواع جديدة .

ولكن تحقيقها اصطدم ببعض الاستعجالات . ان عيناً تستطيع
في الغالب ، ويدون كثير من الصعوبة ، (ان نلتقط على حين
غفلة) . والكاميرا جهاز ثقيل ، يبعث على الارتباك ، ويتطلب
شروطاً تنويرية دقيقة . ان من تصوره في فيلم يضطرب بشدة
اذن . وقد استطاع فرغوف ، وكوفان مدير الاجهزة عنده ،
ان يسجلا المواضيع الممتدة للحوادث الجديدة دون كثير من
التعب : استغالات ، خطباء ، اجتماعات ، مظاهرات ، رياضة . الخ

او مواضيع خاصة كأولاد استولى على انتباههم منظر فلم ينتبهوا لمدير الاجهزة . ولكن حينما يريدون دراسة العواطف ، او الشغل فان الكاميرا تنكشف عن انها غير قادرة على القيام بدورها كعين . وقد وجب الكيون في دغل واستعمال العدسات البصيرة لافلام الحيوانات لكي يستطيع مثلاً التماط منظر عائلة تبكي على قبر . وكان استعمال هذه التقنية محصوراً بشكل اجباري . وتحقيق (سينما عين) حقيقة خاضع لاختراع كاميرا اكثر حساسية ، متحركة ، تلك اقل من العين البشرية . انه اختراع لا يزال افتراضياً بعد خمس وعشرين سنة من ظهور (الكينوكس) . ورغم هذه الحدود وهذا الافراط فان آثاراً هامة عينت مهمة فريغافرتون : حكاية لقمة خبز ، مرور سنة على وفاة لينين ، الى الامام ايما السوفياتي ١ ، القسم السادس من العالم ، الرجل ذو الكاميرا ، سمفونية دونباس (الحاسة) . وقد اتم طرفته الكبرى في بداية السنين الناطقة بفيلم (ثلاثة اناشيد عن لينين) ، وسنعود اليه .

وكان لقرتوف قليل من التلامذة المباشرين ، ومن ناحية اخرى ، فان افلام الأرشيف اصبحت مادة لنوع جديد . اما استيرشوب عاملة المونتاج فقد حققت ، باغترافها من مكتبة السينما حوادث قيصريّة او ثورية قديمة ، اول افلام المونتاج : (روسيا نقولا الثاني وتولستوي ، سقوط آل رومانوف ، الطريق الكبير ، اليوم ، بلاد السوفيات . الخ .) وهكذا صنعت فنا وتاريخاً بواسطة مستندات صحيحة . مسجلة حسب الصدف بواسطة مدير



الانجيلي (هولجر مادسن ، ١٩١٤) ، مع الممثل الكبير بـسيلاندر وتـه
هولجر مادسن الصافية ، بلغت السينما الدانيمركية القمة .

على شفير الهاوية (« افغروندن » لأوربان غاد ، ١٩١٠) ، استانيلسن « في
الشمال » وروبرت دنسن في احدى مفاخر السينما الدانيمركية .



أجهزة قديم . وقد ساهمت اشغال فرتوف هذه في خلق تلك الافلام ذات النوفح الجديد ، والتي تهدف ، بعد سنة ١٩٤٠ ، الى كتابة التاريخ (على الحى)^١ .

وبعكس (سينما عين) ، فان مصنع الممثل الامريكى . (F.E.K.S) ، وهو بعيد عن الوسائل السينمائية ، اختار الاكثر غنفا والاكثر افراطا من وسائل لفخفة الاسواق العامة ، والسيرك والمسرح الموسيقى . واستعار في الوقت نفسه جميع وسائل الحيلة . وحقق كوزانتزيف وتروبرغ في طراز دخول المهرجين (مغامرات امرأة في تشرين الاول) ، وهو متأثر مباشرة بمسرح الحرس الامامى .

وألع كوليشوف في « مختبره التجريبي » . كفرتوف ، على المونتاج ولكنه استعمل السيناريو والممثلين والاستديو . وقرر نظرية النموذج الحى بتجربة ظلت مشهورة ونسبت في الغالب الى تلميذه بودوفكين او اينزستين ، وذلك لإثبات دور المونتاج الخائق .

وبتناوله من فيلم قديم مخططاً كبيراً لموسجوكين ، وهو اختيار غير معبر ، فقد وصله بالتتابع بأطراف افلام تمثيل صحن مشروباء ، وتابوت ، وولد . وعرضت هذه النتائج امام متفرجين غير عالمين بها مسبقاً ، فذهلوا ، حسب قول بودوفكين ، امام

١ - « ساعة من الحرب في الاتحاد السوفياتى » ، الفيلم الانكليزى « انتصار القفر » ، السلسلة الاميركية (لماذا نحارب) ، الفيلم الانكلو اميركى (الحجد الحقيقى .. الخ) .

الفن الذي عبّره موسجوكين عن الجوع والحزن والحزن الابوي .
وطبق كوايشوف نظرياته في فيلم المدرسة السوفياتية الجديدة
الأول : (السيد الغرب في بلاد البلاشفة) . وتدوج الى اعطاء
الاشياء اهمية تعادل اهمية الممثلين . وندران اعطاها معنى رمزياً ،
على عكس الكامبرسيل التي يمكن ان يكون قد استلهمها . اما
ممثلوه الذين لم يكن لهم سكون الاشياء فقد كان تمثيلهم متجاوز الحد ،
حذفت منه بعض الكلمات ، ملتويّاً ، قريباً جداً من النزعة
التعبيرية .

وكان ماياكوفسكي ، صديق كوايشوف ، قد فتح مجلته ،
مجلة الحرس الامامي المسماة (لايف) لخرج مسرحي شاب ، هو
ايزانستان الذي اعلن فيها عن فضائل طريقة : مونتاج الجاذبيات
Montage des attractions ان سرج ميكائيلوفيتش ايزانستان ،
بعد دراسة مهندس ، اراد ان يكون رساماً . وانخرط في الجيش
الاحمر ورسم له اعلانات ، ثم ديكورات ، واصبح على الاثر
مخرجاً . وقادته ادارة مسرحية لأوستروفسكي على مسرح
(بوليكتكوت) الى مفهومه الخاص بتأثير ماير هولد . وكلمة
جاذبية قد اتخذها هو بمعنى شبه فلسفي لإحساس عنيف مفروض
على المتفرج . وكان المونتاج يجمع جاذبيات مأخوذة حكماً في
الزمان والمكان . وأشاعت ايضاً مهزلة الطبايع الكلاسيكية
لأوستروفسكي ودخول المهرجين والالعاب الرياضية . والرقص على
الحبال المشدودة ، وسجل ايزانستان منها فيلماً صغيراً : « حصان
جيد لا يعثر أبداً » ونعهد قريباً فرتوف بتسجيله ، ولكنه تأخر

في الوفاء بعهد فارنجل ايزانستين نفسه مخرجا . وبعد قليل تولى قيادة فيله الاول « الاضراب » الذي طبق فيه نظريته . وهو مشرق جزئيا من فيلم « التعصب » . بمناوبته بين مذابح العمال ايام حكم القيصر ومناظر الحيوانات المذبوحة في المسالخ . وفيلم « الاضراب » رغم قصته المشوشة ، فقار اثار الانتباه . وكانت الحكومة تريد تخليد ذكرى ثورة سنة ١٩٠٥ فطلبت افلاما من هذا المبتدأ ذي السنوات الخمس والعشرين كما طلبت ذلك من سينمائيين كبار : رازومي ، فيكوفسكي ، تشايكوفسكي .

وفيلم « الدارعة بومكين » قد تحقق في اوديسا ببضعة اصابع مع بعض الممثلين وسكان المدينة والاسطول الاحمر . واتبع ايزانستين هناك استعمالاً مقررأ بعد تشرين الاول بواسطة (البرونيلكوت) وذلك بتشيلاته اليمائية لسواد الشعب والتي أفركت السكان في اعادة بناء التاريخ حاشداً ما يقرب من عشرة آلاف شخص .

وكان فيلم « بومكين » ، على قياس ما ، حوادث جديدة منشأة على طريقة الافلام المائلة التي حققها الفرد كولان وزينكا ونونقه قبل عشرين سنة . واضطر ايزانستين الى الافلاخ عن استعمال مونتاج الجاذبيات فيه . ولكنه رفض الاستديو ، وطلاه الوجه ، والديكور ، والممثلين تقريباً بتأثير فرتوف ونظريات الحرس الامامي الادبية . وكان لفيله ابطال هم سواد الشعب فقط وتحول الممثلون الى اشخاص ثانويين اذكاء ، وظل الزمراء

الثوريون خيالات بسيطة .

واستعمال الدماء - الابطال يمكن ان يحرق بعض التشويش .
ولكن سيناريو آغادانوف شوتكو الواضح جداً في قصته الاخبارية
التاريخية الدقيقة ، قد خلق شخصيتين مشتركتين متلاحمتين :
المدرعة والمدينة . وقد ولدت المسرحية من حوارهما واتحادهما .
وقمة « بوقكين » هي عملية اطلاق النار الشهيرة على السلام .
وهذه مدينة كثيراً للمونتاج القوي المسرحي للصورة المؤطرة
بشكل بديع والتي صورها تيسه اكبر مدير للأجهزة - بين
الاحياء . وهذه القطعة من المنتخبات هي مثل كامل على نسق
ايزنستين ، وقد جمعت نظريات الحرس الامامي الادبية والمسرحية
الى نظريات دزيغا فرتوف وكوليشوف وحوثا بعبريته
الخاصة . وقد أفرد الجمهور بواسطة مخططات كبرى للوجود او
تفاصيل الميثاق والملابس ، منتقاة بحسب مميز دقيق لا مثيل له ،
وتعلمت (سينما عين) ان تفاجيء على حين غفلة ؛ والنماذج الحية
تتناوب مع اشياء تعبيرية : الجزمات ، دوج ، حاجز من قضبان
حديدية ، سيف ، اسد من حجر . ويتنيز الفصل بجاذبيات عنيفة
مؤلة : الأم حاملة جثة ولدها ، عربة الولد تمهبط السلام وحدها ،
العين المفقودة الدامية من وراء نظارات حديدية . ان الافراط
وعدم الانسانية في النظريات مصعوبان باندفاع الثورة الروحية
القومي وبصدق ايزنستين ، وعنفه ، وشفقته ، وحرارته
الانسانية ، وغضبه .

وفي كل مكان خارج الاتحاد السوفياتي منعت الرقابة فيلم

« بونيكين » . وفي كل مكان كان المتفرجون يحتشدون ليصفقوا له مرأ . وضاعف المنع عشر مرات تلك القوة المتفرجة لطرفة تحتفظ بها مخازن المحفوظات السينمائية غيرة وحسداً . واصبح الفيلم بسرعة اكثر شهرة من اي فيلم آخر ، باستثناء افلام شابلين . وقد ادى اليه الدكتور غوبلز ، عدو البلشفية الاول ، فكريماً بعد بضعة سنوات ، بغير ارادته ، حين طلب من السينما التي « هتارها » ان تعطيه بونيكين جديد .

وهذا الانتصار وضع ايزانستين في الصف الاول . فمنحته الحكومة كل الاعتمادات ، والتسهيلات ، والحريات ليشرع بفيلم « القديم والجديد » . وقد اشغل به اربع سنوات ، وأثلف الفيلم الذي كاد يتم ، وعاد العمل من جديد ، فطبع مئة ألف متر من الافلام ليحتفظ منها بالفين وخمسمئة . وفي سنة ١٩٢٧ ترك مشغله ليقوم بقيادة انتاج فيلم « تشرين الاول » ، وهو لوحة ثورية سنة ١٩١٧ .

وسقط هذا الفيلم بعض الشيء . وكان يحتوي على مقاطع بدیعة : الاستيلاء على قصر الشتاء ، لثلاف الخمر في اقبية القصر ، حادثة الجسور المتحركة ، هرب كارانسكي ... وكانت هناك فكاهة مفاجئة ، مدعومة قليلاً ، ظهرت بتأثير الكسندروف معارضة القديم الذي اصبح مساعداً بالسيناريو والانتاج . وظل من الصعب تتبع القصة حتى لأولئك الذين يعرفون جيداً تلك الحوادث التي أعيد اظهارها . وكان ذوق الاستعارات قريباً في بعض الاحيان من الكلام المفعم . ان هذا الفيلم الكبير ، القوي ،

الفضفاض لم يكن يعادل « بونفكين » .

وُعرف فيلم « القديم والجديد » في فرنسا بواسطة ترجمة
بتراف اعطيت تحت عنوان : « الحط العام » . وكان ايزانستانين
قد اراد التغني بشاعية الارض في عصر كان تحقيقها فيه بعيداً على
صعيد واسع . وكان التنبؤ عن حياة الارياك صعباً على « رجل
من المدينة » . وعلى الصعيد الجمالي قاد مونتاج الجاذبيات الى
استعارات مفهومة قليلاً (نافورات الماء المدججة في تتابع صور
فاوزة الزبدة) او ساذجة (الانفجارات والاسهم النارية الرامزة
الى الاحتدام بواسطة الثور) .

وهذه النواقص - مع القول ان كمال « بونفكين » هو
الكمال النادر جداً في اية طرفة - لم تمنع فيلم « الحط العام » من
ان يكون احد النجاحات الكبرى للفن الصامت المنتهي .
البيت الحشبي المقسوم الى قسمين لاجل التجزئة ، وموكب
الطواف المنضرع عبثاً طالباً المطر ، والجرارة التي تسحق
الحواجز الفردية ، والانفاق شبه المجرد لتتابع صور فاوزة
الزبدة الظاهرة للفلاحين المدهوشين ، والحياة الساخرة لحياة
الكولاك . كل هذه كانت قطعاً كبيرة في السينما .

وقد اضطر جمهور الشعب ان يترك المكان لبعض الابطال .
فقد اتخذ ايزانستانين كوكباً سينمائياً من فلاحه فتية تدعى ماريا
لابكيننا كانت تجهل كل شيء عن السينما والمسرح . ورفض
الاستديو والديكور رفضاً شبه كلي . وتابع بوسائل اخرى
نظرية لويس لوميير وديفا فرتوف : « الحياة مأخوذة عن الحلي » ،

وقد عرف أهدافه كما يلي : تناول الحياة في حقيقتها ، في عروها ، واستخراج المرمى الاجتماعي والمعنى الفلسفي منها .
وسجل (الخط العام) تطوراً على تجريد الوثائق في (بوفكنين)
وقد اتحدت منذ ذلك الوقت مع اتفاق المونتاج والتأطير ، ومع
عنف الجاذبيات ، أعمال معجونات أكثر شدة : البحث عن السبب
المهادي Leitmotiv ، تعريف الاشكال ، طباق صور ، مجازات
واسعة . ان البحث عن البطل الفردي قد تمهد .

وفي الثلاثين من عمره ، ذهب ايزنستين وهو في قمة مجده الى
هوليوود حيث اصطدم بتجارب قاسية .

وترك في الانحداد السوفياتي بودوفكين الذي كان مجده
الاقرب عهداً يعادل مجد ايزنستين تقريباً . وكان مهندساً ثم
ممثلًا هزلياً هارياً ، وهذا القادم الجديد قد كونه كوليشوف
حيث كان مساعداً عنده ، وعامل مونتاج ، وكاتب سيناريو ،
ومثلاً . وبعد محاولتين^١ قاد بودوفكين فيلمه الكبير الاول
(الأم) في السنة التي عرض بها امتاده أفضل آثاره : (وفقاً
لللقانون Dura Lex) من تأليف جاك لندن ، وهو فيلم قوي ،
صلب ، وحشي ، معصور بذكرى غريقت وشركة (المثلث) .
ولكن اقتباس رواية شهيرة لكسيم غوركي قد تخطى من بعيد
فيلم كوليشوف الملحوظ . ثم جاء على التوالي : ديماسيان
بطرسبرج ، عاصفة فوق آسيا (ابن جنكيزخان) ، وكان موضوع

١ - فيلم هزلي (حى الاخفافات) وفيلم تربوي (جهاز الدماغ) وهو
يشرح نظريات الفيزيولوجي بافلوف الشهيرة .

هذا الفيلم الاخير من تأليف بريك ، وهو صديق لمايا كوفسكي .
وسيناريوات هذه الطرف الكبرى الثلاث تعالج الموضوع
الوحيد نفسه ، موضوع الاستيلاء على الوعي . ان الام ، والفلاح
الشاب في « نهاية سان بطرسبرج » ، وابن جنكينز خان ، هي
كائنات معقدة تتوصل ببطء الى رؤية واجبات الطبقة التي تنتمي
اليها بشكل واضح . وافلام بودوفكين ، الاجتماعية بمحتواها ،
هي افلام بسلوكية بشكها ، وبشكل احد النماذج المركز
الوسط فيها . وبودوفكين ، على عكس ايزانستين وفروتوف
على الخصوص ، لم يستطع الاستغناء عن ممثلين كبار . فبارانوفسكايا
مثلت دور « الام » ، وباتالوف ولدها ، وكان تشوفيلوف فلاحاً ،
وجندياً ، ثم ثورياً ، وأنكيجينوف نجس ابن جنكينز خات
المؤثر . وبودوفكين ، وهو نفسه يمثل موهوب ، كان مديراً
كبيراً للممثلين فلا ينقاد وراء الافراط في التمثيل الموثكب في
افلام كوليشوف .

والسيناريوات التي كتبها مع م . زاركى لفيلمي بودوفكين
الاولين هي آثار متقنة ، وتقدمها المسرحي المدروس جيداً
يتناقض مع عدم تلاحم قصص ايزانستين الصامتة ، باستثناء
« بودوفكين » . ان السيناريو يجعل المونتاج مشروطاً ويحدده حيث
يبدو الاتقان ظاهراً في وضوحه المحكم . وهذا العمل الارادي
الذي يدخل ، وبشك ، ويطور موضوعين او ثلاثة بدقة الطباقي
الرياضية يستطيع ان يكون بارداً اذا لم يكن حب الانسان
قائداً له . وبذلك ، اذا عدنا الى مقارنة قام بها موسيناك ، فإذا

كان فيلم ايزانستين هو صرخة ، فان افلام بودوفكين هي
اناشيد ملهنة آصرة .

والشيء عند هذا المحقق يأخذ الى جانب الانسان دوراً
عظيماً . ففي « الأم » ، ساعة محطمة ، وجزمة الجندي ،
وسقوط قطرة ماء ، وجسر معدني ، وسلم يشاهد فوق
جدار ، وحجر مأخوذ عن الارض هي اكثر من لواحق .
واستعمالها يشترك بعض الاحيان في تعاليم كوليشوف : قطرة
الماء الملحة المثيرة التي تُخفض البحث المدقق للايقاع وتجاوز اناء
غليان الماء الذي يميز الهيجان وحوادث القتل « وفقاً للقوانين » .
ويمكن للاشياء ايضاً ان تتخذ معنى رمزياً ، كما في الكاميرسبيل .
ولكن هذه الاشياء كانت في المدرسة الالمانية صورة للقدر بينما
الشيء البودوفكيني ، النوفج هو الحصة الملتقطة بواسطة السجناء
السياسيين ليصنعوا منها سلاحاً .

وكانت الكاميرسبيل قد سجنحت البسيكولوجيا في سجن المكان
الوحيد ، وهو ايضاً رمز الشؤم الاجتماعي . اما عند بودوفكين
فعلى النقيض ، كما عند د . و . غريفت ، فان اغلبية الامكنة هي
ثابتة . وقد استعمل هذه الطريقة في ان يوسع للدماء حالة
نموزجية (وليست فردية) ، وان يداخل موضوعاتها ، وان
يوحدها مجازياً .

ونهاية « الام » مثل كلاسيكي على هذا النسق . فهناك
مظاهرة كبرى تشوك فيها الام وتتيح للولد ان يهرب من
السجن . والى مركزي العمل اللذين تطلبها الموضوع - الشوارع

والسجن - فان بودوفكين اضاف اليها ثالثاً : ذوبان الثلوج في النهر . وبقطة الربيع صورة لانقاذ السجن . وذوبان الجليد صورة للدهاء المرتجة . وهذه الاستعارات مستعملة بشكل 'ملحف' ، ولكن صورها ، على عكس مونتاج الجاذبيات الإيزانستايين ، لم تكن خارجية ، ولم تكن في العصر الذي وضعت فيه ، ولا في العمل الذي اشتركت فيه : لقد أفلت الولد من الشرطة راكضاً على الجليد حائداً عن طريقه . والجسر المعدني الذي يرمز بصورته المكررة الى القوة المسلحة التي ذهبت تسحق المظاهرة ، هو هدف المظاهرة لانه يقود الى السجن : فهو عنصر من المسرحية اكثر منه استعارة ، كزاوية الجدران او الحواجز الحديدية حيث يقتلون السجناء .

والتحليل البسيكولوجي يتعد بشكل وثيق بالحيط : الجادات في فيلم ' الام ' ، والبورصة ، واحياء العمال في فيلم ' نهاية سائط بطرسبرج ' ، ومنظر مدهش للشرق المونغولي في فيلم ' عاصفة في آسيا ' . وكان بودوفكين كإيزانستايين يملك ذوق المعجونات الزخرفية : التماثيل والابنية ، في سائط بطرسبرج سواء كانت جميلة ام قبيحة ، وأبهة احتفال بوذي كبير تدخل توازياً بين زينة الاصنام المونغولية وزينة العسكريين الاستعماريين .

وبعض المشابهات بين إيزانستايين وبودوفكين لا تمنع المحققين الكبار من ان يكونا مختلفين بشكل قطعي ومتعارضين تقريباً حول جميع النقاط الاساسية .

اما دوفجنكو Dovjenko الذي ظهر في نهاية الفن الصامت

فيختلف هو ايضاً بشكل عميق عن اسلافه : هزيغا فرتوف ،
 اينزانتاين ، بودوفكين . وكان هذا القادم الجديد او كرانيا .
 ولهذا الايضاح اهميته : فالاتحاد السوفياني يتألف من جمهوريات
 عديدة ذات ميزات قومية مختلفة جداً عن ميزات روسيا
 الكبرى . وكثير من هذه الجمهوريات - ومنها اوكرانيا -
 كان فيها قبلاً مدارس دينائية مستقلة نشيطة . ودوفجنكو ،
 ابن فلاحين ، وكان مدرساً ، وموظفاً قنصلياً ، ورساماً للصحف
 ومصوراً قبل ان ينصرف الى السينما ككاتب سيناريو . وكانت
 محاولاته الاولى مهزلة ومسرحية بوليسية واثار الحب ، الخفية
 الدبلوماسية ، . اما فيلمه « زفانيغورا » ، وهو اثره الاول
 الحقيقي ، فقد حكم عليه اينزانتاين وبودوفكين انه تكشف قوة
 جديدة . وقد استعمل رمز كنز خبأ للنشر عدة حوادث اوكرانية ،
 في صورة تاريخية شاملة مفرطة في التكلف ، كالفيكنج^١ Vikings
 في العصر الحاضر .

وفي فيلم « خزانة الاسلحة Arsenal » كثير من الوحدة .
 والقصة - تخيلها بودوفكين الذي كتب له سيناريوات جميع
 افلامه - كانت تجري في اوكرانيا التي يحتلها الالمان . وهناك
 ثلاث حوادث مميزة دشنت نسفاً جديداً : نكبة الخط الحديدي ،
 وتحريك الاضراب ، وسحق العصيان .
 والنكبة بدأت بمناظر قطار يحمل جنوداً مسرحيين مسرورين ..

١ - كلمة انكليزية تعني : قرصان او لص بحري سكندنافي .

وقد ازدادت السرعة بسبب خطأ ارتكبه أحد الأوالين . وكان الرجال المذعورون يقفزون وينسحقون على الخط الحديدي ؛ وقد سُجل الانحراف عن الخط بصورة شائقة لأكورديون يتدحرج على منحدر . ونض البطل وهو يقول : مأكوت أوّلاً . وهذه العبارة التي يمكن أن تكون ساذجة كان لهارنين قوي يهدونها المناقض لايقاع تنابع الصور المتسارع الذي وضعت حدّاً له . وكانت العناوين الصغيرة عند دوفجنكو تلعب دوراً عظيماً ، وشاعرياً في أغلب الأحيان . وبدونها تصبح أفلامه غير مفهومة وتختصر قسماً من قيمتها . وهذا الاستعمال المميز للنص في نهاية السينما الصامتة كان يثبت الضرورة الجمالية للفن الناطق .

وتحريك الاضراب استعمل عدم الحركة كوامطه مسرحية رئيسية . ان الآلات التي اوقفها عمال « خزانة الاسلحة » كانت تناوب بين « مساعدين » جامدين في مساكنهم مرهفي الأذان للصمت . وكان السكون شديداً ولكنه طبيعي وشائق أكثر من حركات النافج الحية ^١ .

وينتهي الفيلم بطيران مجازي . وقد قُتل العمال المتسردون بالرصاص . ولكن البطل ، وقد مزقته الرصاصات ، تابع سيره على أنه ميت . وفي هذه الصورة الأدبية ، الشعرية ، الملحيمية نجحت بساطة دوفجنكو حيث أخلق كلام غانس المفخم . لقد

١ — كان غريفت قد استعمل قبلاً عدم الحركة بشكل شائق في أفلامه البدائية « احتكار الخنطة » . ولكن دوفجنكو كان يجمل هذا السلف دون شك .

كانت النزعة الغنائية مهيمنة على هذا الحق الاوكراني الكبير. وقد عاد دوفجنكو في طرفته الكبرى الصامتة والارض الى ثلاثة مواضيع كبيرة «أبدية» في النزعة الغنائية : الحب ، الموت ، الطبيعة الخصب التي لا ينضب معينها . اما الموضوع فمعاصر تماماً ، هو موضوع فيلم «الحط العام» : مشاعية الارض ، والنضال من أجلها ، وصعوباتها .

والحيط الذي خدم ايزانستين كان يوافق دوفجنكو الفلاح تمام الموافقة . وقد ادخل في فيلم «الارض» حبة مصور كبير ، وعدة ادلة هادية من المعجونات تدهش بصدقها : الارض المحروثة تحت سماوات يملأها الغيم ، القمح المتحرك في الشمس ، اكدياس التفاح تحت امطار الحريف ، ودوار الشمس ، الزهرة القومية في اوكرانيا .

اما الفصل الوسط فهو الاكثر تميزاً لطريقة دوفجنكو . البوية . الليل . المزارع . حداثتها . ازهار دوار الشمس الثقيلة . وفي كل مكان ، وفي ظلال الصيف الحار ، عشاق ، جامدون ، ايدي الغلمان في صدور الفتيات المستديرة ، والشقاء على الشقاء ، والانفاس تلتصق بالانفاس ، والتنفس هو الحركة الوحيدة لهذه الثنائيات الجامدة كالتأثيل في اندهال روحي والتي لم تصل حساسيتها العنيفة الى الشاشة . وبين هذا الجمهور من العشاق يوجد البطل ، امين مر احد الكوئوزات ، بين ذراعي خظيمته . ثم يتركها ويسير في طريق عياط بالسباح ، ويسير متمهلاً ، العينان مطبقتان ، ليحتفظ بصورة الفتاة التي تركها .

وفجأة ، وهو وحيد في الليل ، يبدأ برقص جنوني يزداد مرعة ، وينسج ، وفجأة يتوقف عن الحركة ، ويعتقد ان سقوطاً قد أعاقه . كان العاشق قد سقط قتيلاً بمسدس فلاح ثري كامن وراء السياج . وفي هذه الصور المتتابعة جزء من سكون الحب ينتهي الى سكون الموت ، ثم يتتابعان بعد حفلة الدفن . وتظهر الضحية بمدة في تابوت ووجهها مكشوف . وتقاد بواسطة شبان وشابات يشون ويغنون لحناً شبه فرج . وعلى طول السياج تداعب الاوراق والاغصان المثقلة بالانوار الناضجة وجه الميت . وترمم امرأة حامل إشارة الصليب لدى مرور الموكب وتشعر بأولى آلام الوضع ...

وسيجب بحث عبثاً في موضوعية دزيغافرتوف ، وفي دقائق جنوج الجاذبيات الايزوستاتية ، وفي التدجين الماهر للطباق البودوفكيني مما يعادل تلك الغنائية الملعبية ، تلك الالوهة الشوانية التي تعرف ان تعطي المقارنة الاكثر سذاجة وندياً وحقيقة عميقين . ومع ان نجاح فيلم « الارض » في الخارج قد تعرقل بسبب تسم السينما الناطقة العرش - لم يصدر الفيلم الا سنة ١٩٣١ - فان أثره هو فجئكو هذا فرض تأثيراً عميقاً على السينائيين الشباب في فرنسا وانكلموا على الخصوص . وقد جاءت غنائيه تنقح لأصحاب الافلام التربوية امثلة (سينا عين) القاسية ، الانسانية . ان انشاء ، وطرق ، ومواضيع معلم السينما السوفياتية الاربعة الكبار تدهش على الخصوص بتعارضها . وكان هؤلاء «الاربعة الكبار» بعيدين عن ان يعبروا عن كل ميول عصر غني

مختلف .

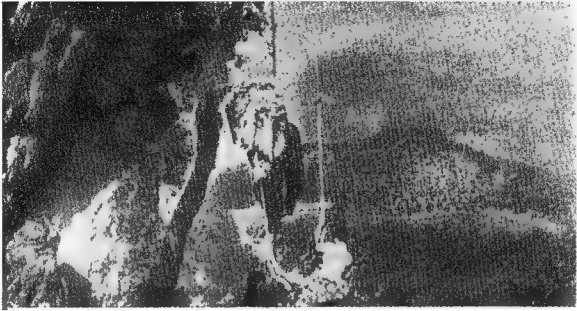
وهناك افلام مهمة عديدة الى جانب طرفهم الكبرى ،
وعلى ان ندرج بعض الاسماء والعناوين بدون ترتيب .
ان محققى المدرسة القديمة الذين صنفهم الجيل الجديد لم يعطوا
شيئاً حقيقياً ؛ ولكن فيلمي «الصليب» و«موزر» انما كانا
ذوي عظمة وحشية ، وهجائيات بروتوزانوف «معمزة سان
جيورجيون» و«دعوى المئة مليون» تظهر قيمتها بحجمتها الكبيرة ،
و«سيد المركز» لجليابوفسكي يمتاز بجميع صفات الممثل الكبير
موسكوفين الذي كونه ستانيسلافسكي ، و«الاحد الاسود»
لفيسكوفسكي يحتوي اخيراً على أجمل حركات الجمهور .

وجاعة F.E.K.S. من بين الشبان الصغار تميزت بفتيش عن
الابتكار مزعج نوعاً ، كانت الالعب البهلوانية فيه مسيطرة على
المواضيع ، وسندرس فيما بعد آثار كوفانتزيف ، وتوربرغ .
وأظهر ايليا توتوغ - الاخ الصغير للسابق - حرارة ملحوظة
وحساً بالحركة جديراً بالاميركيين في فيلمه «الاكسبريس
الازرق» (القطار المونغولي) . واثبت بوتكيفيتش دقته
المتقنة في فيلم «التخاريم» . وفي نسق يقرب جداً من نسق F.E.K.S.
قام ارملر بقيادة فيلم «اطلال الامبراطورية» (الرجل الذي فقد
ذاكرته) بينما طبق اوكلوبكوف (الآتي من الحرس الامامي
المسرحي المدين له فيما بعد بمحاولته العجيبة «الواقعية الجديدة»)
نظرياته في فيلم «الرجل الذي باع شبيبته» . ووعود «جواز
السفر الاصفر» أثلحت ليفيدور أوزيب ان يحقق في برلين فيلم

«الجنة الحية» كمشروع رئيسي مع بودوفكين ثم يهاجر ويسقط في التجارة. ومحاولات رايهان الحرقاء «السجن» ، ودونسكوي «الشاطيء الاجنبي» ، و«زيغان» «إله الحرب» ، والاخوان فاسيليف «مأثرة الجليد» كانت تلمذة لطرق انتجت فيما بعد آثاراً قوية . ونال الكسندر روم نجاحاً في الخارج بقبيله «ثلاثة في سرداب» (السريو والاريكة) الذي يظهر ما انتهى اليه « المثلث » الكلاسيكي في الطبائع السوفياتية الجديدة . واولغا بروبوجانسكايا . وهي كوكب قديم في السينما الروسية القديمة ، نجحت بقبيلها « قرية الخطيئة » (الاشبينات المرحات في ريزان) وهو حمل مليء بالرونق والفيضان شبه الفولكلوري ، وتشعرنا بعض مقاطعه - بشكل قليل - بدوفجنكو .

ان الثروة الغزيرة في خمس سنوات من الانتاج السوفياتي كانت كثيرة ومتنوعة . وبالمقارنة ، نجد المدرسة السويدية قد اقتصرت على كشف حقيقة واحدة ، والمعلمين الفرنسيين سنة ١٩٣٠ خاعوا في منعطفات المعبرونات القطعية ، والمانيا اقتصرت قبل سنة ١٩٣٥ على ثلاث طرق ومدرستين .

ان الانفجار السوفياتي يمكن ان يقارن فقط بالتكشف الاميركي الهائج سنة ١٩١٥ ؛ ولكن اكتشافات وشخصيات هذه المدرسة القديمة ، والتي ساعدت ايزانستين وبودوفكين على ايجاد طريقها ، كانت غريزية اكثر منها واعية ، وقد جرفتها التجارة فيما بعد . وفي الاتحاد السوفياتي استطاع الافراد انهاء ابتكاراتهم حتى المبالغة . وكان افتتاح الطرق المتنوعة ، المتنافسة



سبارتاكوس (فيلم باسكالي ، نحو سنة ١٩١٢) ، الرعايا الرومانيون
لا يستبعدون بعض الواقعية في الاخراج الايطالي .

الضائعون في الظلام (نينو مارتوغليو ، ١٩١٤) جيوفاني غراسو في مشهد
فيلم (سباردوتي نيل بويو) اول طرفة واقعية ايطالية .



على الغالب ، قد أصبح سهلاً بفضل تأميم السينما ، الامر الذي يبدو لأول وهلة مناقضاً للرأي العام . وهذا الحصر لم يمنع تأليف شركات مستقلة على قاعدة الاستديوهات والجمهوريات المتنوعة ، والتي كان لكل منها أهازيج متنوعة : سوفكينو ، مجرايوم ، فوفكو vufku . الخ . ومن ناحية أخرى فإن الشواغل التجارية القديمة كانت قد انقضت .

وقد اعتُرض على هذا النظام خارج الاتحاد السوفياتي في ان الدولة ، وهي سيادة الصناعة ، كانت تفرض على الفنانين مواضيع الدعاية لها . واذا كانت الدعاية هي علاقة أثرٍ ما بالحقائق الاجتماعية والسياسية ، فإنها الميزة الاساسية للمدرسة السوفياتية . ولكن هذه العلاقة غير متنافرة مع الفن الكبير لانها ، سواء كانت واعية ام لا ، اساسية عند شابلن وغريفت او اتباع المدرسة التعبيرية ، والمدرسة الفرنسية شعرت بالعجز لانها ارادت انكارها .

ولو اردنا اعطاء معنى محصور او محقر في الغالب لكلمة دعاية : اشهار بعض المصالح - او اي مثل اعلى - فأنتا لا تجسد طرفاً اميركية كبرى لم تشر اليها هذه الدعاية . وكان ينظر اليها نظرة سيئة يومذاك خارج الاتحاد السوفياتي ، لأن مثالية هذه الافلام مؤطرة « بالافكار المعطاة » التي بوقت لها الصحافة وبعض الآثار الادبية . ان اللائكييفيه non-conformisme السوفياتية كانت محدودة « بالدعاية » لانها كانت تسير بعكس هذا الجري . ومع ذلك فان هذا النظام لم يمنع المواهب من التطور بحرية ومن ان تبلغ الفن الاكمل والانقى ، بل كان الامر على النقيض .

وانتصرت المدرسة الجديدة بسرعة لأن السينما في الاتحاد
السوفييتي كانت منظمة على قواعد غير معروفة سابقاً . وبعد
سنة ١٩١٨ انتهى الفيلم من ان يكون مضاربة مالية . ولم يكن
انتاجه وسيلة لنمو رأس مال موظف ، بواسطة الربح . ان
السينما اصبحت بذلك ، وبشكل اسامي ، واسطة للثقافة ، « فن
ديمقراطي حقيقي » ، وشعبى بشكل حقيقى ، (بودوفكين) مكلف
بالتعبير عن افكار وعواطف ورغبات وإرادات ملايين المتفرجين .
وهكذا يتعلم السينمائيون السوفييتيون ، منذ السنوات الاولى ،
ان يصبحوا « مهندسي نفوس » (متالين) ، ولهذا فان رسالتهم
تجلبل بشكل حقيقى حتى فيا وراء حدود وطنهم .

الفصل التاسع عشر

الحرس الامامي في فرنسا وفي العالم

ظهر الحرس الامامي في السينما نحو سنة ١٩٢٥ ، متأخراً
عشر سنوات على التصوير والشعر . وقبل سنة ١٩١٤ كان أبو
لينير ، ويكاحو وماكس جاكوب يعيرون بعض الافلام
انتهاهاً للتسلية منهجه من ناحية اخرى لواجهات بانمي الخمر او
« لفانتوماس » سوفستو وآلان Allain .

وبعد ذلك بقليل ، فان ماريناتي المتحمس ، باعث الحياة في النزعة
المستقبلية Futurisme مات في ايام موسولينى وهو عضو في
المجمع العلمي — قد عدّ السينما بين وسائل التعبير الجديدة . وقد
منع اعلان الحرب تحقيق اول فيلم مستقبلي بواسطة فالنتين دي
سان بوان . ولكن تلميذاً للماريناتي ، هو براغاغليا Bragaglia
احد رجال المسرح ، قد قاد فيلم « فتنه فاسدة » مع الممثلة ليديا

١- مدرسة عصرية للفن نشأت في ايطاليا سنة ١٩١٠ ، وهى تعرض في
وقت واحد احساسات ماضية وحاضرة ومستقبلية .

— المغرب —

بوريللي ، وهو فيلم كانت ديكوارته من طراز مستقبلي ، الامر الذي يشير الى الكاليفاريا اكثر من الحرس الامامي ...
وكان ديلاك واصله قد تكونوا بواسطة الرمزية ، وبالباله الروسية او مسرح بول كلوديل . وكان اهتمامهم قليلاً بالدادية او التكعيبية التي استلها الحرس الامامي على الأثر . وهياً له الطريق بمحشد جمهور وضع السينما في صف الفنون الأخرى .
وكان ذلك مظهر أ ايجائياً جداً لجمهور كانودو Canudo بتأسيسه نادى اصداقاء الفن السابع ، وأسس ديلاك بدوره (سينه - كلوب) ليوتب فيه لقاء رجال الفكر ورجال السينما .
وبعد ذلك تغيرت النوادي السينمائية Cinés - Clubs ، واصبحت بعد تأسيسها نوادي جديدة ، جماعات من المتفرجين المتنوعين المتعصبين الذين يعرضون الافلام الجديدة في اجتماعات خاصة ويناقشونها بحراوة . وفي نهاية السينما الصامتة كانت فرنسا تعد عشرين نادياً سينمائياً في باريس والارياف ، متعددة برؤاسة جرمين دولاك . وكان في كثير من البلدان منظمات بمائة : النوادي السينمائية البلجيكية ، (فيلم ليغا) الهولندية ، (فيلم فروند) الالمانية ، (فيلم سوسيتي) اللندنية ، (فيلم آرث غيلد) النيويوركية ...

ونمت الحركة الممهدة ايضاً سنة ١٩٢٥ تحت اشكال اخرى تجارية تصل الى اكبر جمهور . وفتحت في عدة عواصم قاعات متخصصة سميت ايضاً استديوات او سينمات الحرس الامامي تشبهاً بمسارح الحرس الامامي . امثال « برج الحمام للقديم

Vieux Colombier في باريس الذي انشأه جان تيدسكو في القاعة التي تركها جاك كوبو الشهير . و « الأورسولين L'ursuline » و « عين باريس L'oeil de Paris » و « الاستديو ٢٨ » ... وكان الثنائي التمثيلي ثلثيه وميرغا ، بافتتاحها استديو (الأورسولين) ، قد حددا اهدافها : « تجنيد جمهورنا من بين النخبة من الكتاب ، والفنانين ، ومفكرى الحى اللاتينى ... وكل ما يمثل ابتكاراً وقيمة وجهداً سيكون له مكانه على شاشتنا » .

وقصر الحرس الامامى جمهوره على النخبة الفكرية وهذا ما جعله يختلف عن (المختبرات التجريبية) السوفياتية ، وهي احزاب ذات وضعيات ادبية وجمالية مماثلة ، وكانت تطمح منذ تأسيسها ان تصل الى اكبر عدد من المتفرجين . وكانت الدادية هي اصل افلام الحرس الامامى الاولى . وتلك المدرسة الادبية ، تلك الحركة المتفرجة الجاحدة بقوة كانت قد تأسست في زوريخ سنة ١٩١٦ بواسطة الشاعر الرومانى الشاب تويستان ترارا . وهناك مصور سويدي يدعى فيكنغ اغلنغ بدأ سنة ١٩١٧ سلسلة من الطباقات العجيبة Contrepoint التي اتخذت شكل لفافات من الورق يبلغ طولها عدة امتار (كتلة افقية - عامودية سنة ١٩١٩ - ممقونة منحرفة سنة ١٩٢٠) . وفي سنة ١٩٢١ اتاحت له معاونة الـ U.F.A ان يحقق في المانيا «ممقونة منحرفة» ، وهي نوع من الرزم التجريدي الحى ، مصنوع من اللوالب وامنان المشط . وقبل موته سنة

١٩٢٤ كان هناك سمفونيات اخرى : متوازية وافقية .

وهناك رسام الماني آخر ، هانس رينختر ، رسم « الايقاع ٢١ » ورقص المربعات او المستطيلات السود والشهب والبيض . وبدأ رسام ثالث ، والتر روتمان ، برسم « اوبوس ١ Optis » مصنوع من اشكال غير واضحة قريبة الشبه من اجهزة الراديو سكوب . وكان روتمان هو الاول الذي بلغ اكبر قسم من الجمهور عندما استطاع بعد عدة رسوم اخرى مرفقة من نوع « اوبوس » ان يدخل في « النيبالونجن » ، بطلب من فريتز لانغ ، رقصته « حلم الصقر » ، وهي نفس صامت لصور شعاعية تجريدية .

سمفونية منحرفة ، ايقاع ٢٣ ، اوبوس ٤ ، ان هذه العناوين تثبت مقاصد « التجريديين » الالمان : استعمال اشكال هندسية متحركة كأصوات اوركسترو ، لخلق « ميلوديات صامتة » و « سمفونيات عصرية » حقيقية .

وكان فيكنغ إغلنغ قد اقر منهاجه سنة ١٩٢١ : « حوادث وثورات في ميدان الفن الصافي (اشكال تجريدية ، كالحوادث الموسيقية التي تنطبع فينا بواسطة الطريق السمعي) . »

ويتناقض المنهاج الصادر للحرس الامامي الالماني مع التهمك المرح الذي شاع في افلام الحرس الامامي الفرنسي الاولى : « العودة الى العقل » للمصور الفوتوغرافي الداهي الاميريكي مان داي ، « باليه ميكانيكية » الرسام التكميبي فرنان ليجه ، « فترة استراحة » التي حققها رينه كليو لفرنسيس بيكايبا .

١ — نوع من البناء مؤلف من كتل غير منتظمة متراكبة بعضها ببعض .

ان «الباله الميكانيكية» التي تنطبق تماماً على عنوانها هي
رقص أشياء وتشبكات مرتبطة بالايقاع او بتشابه الاشكال .
والفيلم ليس تجريبياً . والاشياء التي يمكن معرفتها دائماً مستعارة
من الحياة الشعبية : رماية في الاسواق العامة ، ترويض الخيل ،
سلع من الاسواق ، دواليب اليانصيب ، كرات زجاجية مفضضة .
ولم يُبعد الوجه الانساني عن فيلم تسود الفكاهة فيه السبب الاخير ،
فهناك تغير في عنوان كبير في صحيفة : (لقد مُرقِ عقد قيمته
ثلاثة ملايين فرنك) . وفي هذا الفيلم ، فان ليجه ، وقد ساعده
دودي مورفي ، قد بدل في السينما المنظر الذي يُسطر بشكل ارادي
والذي يميز رسومه .

و (فترة استراحة) هي تسلية سينمائية ادرجت في باله طلبها
رولف دي ماره ، احد نصراء الفنون ، من فرنسيس بيكاييا .
وكان رولف دي ماره قد تولى في باريس قيادة (الباله السويدية)
بمعاونة رسامين او شعراء من الحرس الامامي .

وفرنسيس بيكاييا ، وهو رسام وشاعر ، كان قائداً للدادية مع
تريستان تزارا واندريه بريتون . وكانت الفكاهة عنده قريبة من الخاتلة
الساخرة ؛ واختير عنوان الباله ليعلنه مسرح حقل الاليزه . وهذا
المساء ، انقطاع عن العمل ، قد استطاع ان يجتذب محبي الظهور
المستعدين بشكل مهيء الى امام قاعة مقفلة بسبب (الانقطاع)
الحقيقي عن العمل . وفيلم فترة الاستراحة الذي طلبه من رينه
كلير يدعى بحكم الطبيعة «فترة استراحة» .

ورينه كلير ، واسمه الحقيقي رينه شوميت ، كان ابن تاجر

باريسي . وقد رفض ان يشغل بالمهنة العائلية ، واصبح صحفياً ، وقبل القيام بادوار صغيرة في افلام فوياد المتسلسلة . وبعد ان عمل مساعداً لحاك بارونشلي قام بأولى اعماله كمحقق في فيلم «باريس التي لا تنام» .

والسيناريو الذي كتبه كانت نقطة انطلاقه على نسق فوياد او جامه : عالم مجنون شل حركة باريس بواسطة شعاع شيطاني . والفيلم الذي تحقق في الخارج بوسائل مادية معدودة كان ذا قيمة بالتمك الحقيق الذي جعل رينه كلير يحرك ثانيه اشخاص احياء في عاصمه جامدة . والصور الجميلة التي أوحاها للمديري الاجهزة ديفاسيو وغيشاو جعلت منه ، بعد استاذة فوياد ، شاعراً كبيراً في باريس ؛ وكان برج لايفل هو الممثل الحقيقي في فيلمه .

والسيناريو الذي كتبه فرنسيس بيكاسيا لفيلم «فترة استراحة» يحمل ارشادات موجزة في صفتين . وقد اغترف منه رينه كلير مواضيع جعل لها الحاناً وقطعها . ووقعها . وأسهب فيها .

وزعم بعض ادعياء العلم انهم فسروا (فترة استراحة) بانه يتعلق بكابوس رجل فاشم لا يزال متخدراً على اثر سيرة امضاها في حفلة عامة . وهذا (الشرح) الذي يصلح ايضاً لفيلم (الباله الميكانيكية) يفترض اعتقاراً غيبياً كمن يصفن لاريك ساتي زارع اشجار لانه كتب (سمفونية بشكل لجاجة) . اما اللعبة السوداء الزائفة والنظارات الحديدية التي لبسها بيكاسيا وكلير لياس واقصة - نجمة في (الباله السويدية) كانت اندازاً لأولئك الذين يريدون إعادة بناء قلوبهم تقليدي متلاحم الاجزاء . والمفتاح

الحقيقي (لفترة استراحة) هو الشعر الدادي وذوقه في الاستعارات المذهلة المتلعبة بسخرية .

والقسم الاول من (فترة استراحة) خليط دقيق موقع جيداً من ثلاثة او اربعة مواضيع متخذة من مسرح حقول الإليزه ، حيث ارتجى استديو صغير : صورة مستديرة لباريس ، مداحن بشكل اعمدة ، التطورات المؤثرة لراقصة متمهلة . وكان بعض الداديين قد تلهوا بالظهور في ادوار قصيرة : كان مان راي والرسم دبشامب يلعبان بالشطرنج ، ويكاييا والموسيقي اريك ساتي كانا يجعلان مدفعاً ، ثم نجم وقص الباله ، جان بورلات ، وصل الى سطح المسرح متنكراً بلباس صياد من التيرول . اما بيكاييا فقد قاد الدفن - المطاردة بقتله شخصه بطلقات بندقيته . وبدأ هذا الاحتفال على ايقاع احتفالي في ديسكور غريب لحديقة جاذبيات اللون بارك وربط جمل الى عربة الموتى ، ورئيس الاحتفال يرتدي زي جاني ، والنيجان الجنائزية من مخبز مصنوع من الدقيق والسنن هي تفاصيل داذية غموضجية يمكن رسمها في المسرحيات التي نشرها تريستان تزارا ولويس اراغون يومذاك . ولكن هذه « المفاجآت » تنتهي ايضاً الى السينا الهزلية للحرس الامامي التي كانت الداذية قد تعرضت لتأثيره في بعض الاحيان .

وماد الحرس الامامي القسم الاول من « فترة استراحة » ، وفي القسم الثاني تخلص الحرس الامامي من قيده ، منذ ما تحرك موكب الجنائزة يتبعه بعض اصدقاء المؤلف (مارسيل آشار ،

جورج شارنسل ، بيير سكيز النخ .) ، وكذلك بعض المخرجين
الأكين من عند فوياد او جان ديوان : المقعدون المزيقوث ،
الحماة ، التلميذ في التصوير ، السيد الضخم النخ . والفيلم ، باستعماله
بعض الحيل الصناعية المعينة : طبع عدة صور على شريط واحد ،
تشويه الصور ، مونتاج صريع ، كان يتقدم وفقاً للقواعد
المطاردة الكلاسيكية عند بانه او ماك سينيث . وبسير متسارع
دون انقطاع كانت عربة الجنازة تنسلق خط حديد اللونا بارك ،
وتلال سان كلود ، وضاطئ بيبكارد ، وقد تركت تابوتها
يكرج بشكل طبيعي تام . وفي النهاية فان جان بول لان
المرتدي زي المشعوذ ميليه أخفى ملاحظيه قبل ان يخفي نفسه .
وكتب ماريك ساني موسيقى تهكمية موقعة ، لتوافق هذه
التسلية ، وقد تلاهمت بامانة مع الصور .

وبعد « فترة استراحة » اراد رينيه كلير ، بفيلم « شبح
الطاحونة الحمراء » ان يتناول صيغة فيلم « باريس التي تنام » :
جعل منظر باريس شاعرياً بواسطة تطبيق ماهر « حيلة » ،
طبع صور متعددة على فيلم واحد هذه المرة . وكان النجاح
وسطاً كما كان نجاح فيلم « الرحلة الوهمية » حيث جرب المحقق ان
يستعيد الونق الساطع والبداهة المرحية لفيلم « فترة استراحة » .
ويمكن ان يكون الخطأ في الفيلم متأثراً من انه انفراد
بديكورات فقيرة : نوع من قصر مرابي ، متحف غريفات
اصطلاحاً . اما الشعر المطلوب بالحاح فقد اختفى . وبعد ذلك
قاد كلير فيلم « فريسة الريح » وهو ميلودرام مستخرج من

رواية من النوع الوسط . ويمكن الظن ان الحرس الامامي في هذا الفيلم قد سار في الطريق التجاري المشؤوم على بعض اصدقاء ديلاوك .

وبعد فيلم « الباله الميكانيكية » وانتصار فيلم « فترة استراحة » حار الحرس الامامي يتلمس طريقه بشكل مشوش . و اراد الكونت إيمان دي بومون ، وهو اريستقراطي من نصراء الفنون ، ان ينافس « الباله السويدية » بفيلمه « امسيات باريس » وطلب افلاماً من هنري شوميت شقيق رينه كلير . ولكن فيلم « أشعة ضوء وسرعة » اقتصر على تضديد زجاجات نحت اجهزة الاشعة وعلى مونتاج اخرق لسليبات غاب منظوره من سيارة . ان الاشكال الهندسية ووجوه الشطرنج لإيماك باكيا ، والصور الدخانية المبالغ فيها « لنجمة البحر » كان افضل من ذلك ، ولكن هذه الافلام المحققة على سيناريوات من وضع الشاعر رويو ديسنوس ، بواسطة مان راي تابعت انجاث صورها الفوتوغرافية « التجريدية » دون ان تحمل الايقاع والحركة الاساسيين للسينما . و « حمل - منوع » لكلود اوتاث - لارا و « توليد الضوء الميكانيكي Photogénie mécanique » لجاث غريميلون^١ كانت بعيدة عن ان تعادل « فترة استراحة » . وقد تساءل البعض عن امكان تصنيف « ابنة الماء » في الحرس الامامي ، وهي مبتدئ يدعى جان رينوار ، لان الطبيعة ، والسيناريو ،

١ - لا يجب ان نخلط بينه وبين (توليد الضوء) ، وهو فيلم صير حقق له المونتاج جان إستانين .

والممثلين ، والمهام التصويرية القريبة من الانطباعية ، كلها
تحل محلها .

وبعد الفن التجريدي والدادية تمسكت السينما بالسريرية .
وأول فيلم ينسب إليها هو « المحارة والا كليوكي » الذي حققته
جرمين دولاك وفقاً لسيناريو من وضع الشاعر أنطونان ارتو .
ولما كان هذا قد اشتهر لأنه لم يقم بتمثيل الدور الرئيسي فقد
نظم مع اصدقائه جلبة عنيفة في (استديو الاورسولين) . ولم
يكن الفيلم خالياً من العيب ، بالسيناريو « الشعري » التحليلي
النفسي وبانتاج يشوبه شيء من التكلف . فقد كانت جرمين
دولاك صاحبة بصورة افضل لافلام مثل « القرص ٩٥٧ » ، « آرابسك » ،
« إيقاع وتغير » ، لأنها وهي تلاحق بكل الوسائل الاخرى
بعض اتجاهات ريخت وريتان ، قد اختارت تمثيل الصور على موسيقى
شوبان او ديبوسي Debussy . انها تستطيع ان تفتح فيها حساسيتها
العيقة وثقافتها الموسيقية ، بينما العنف المنصنع قليلاً عن ارتو لا
يوافق مزاجها .

وفيلم « كلب اندلسي » الذي تباع تلك المحاولة الاولى كان
مع « فترة استراحة » طرفة الحرس الامامي الكبير . « جميل
كاللقاء مظلة وآلة خياطة على مائدة تشريح » ، ان عبارة
لوتريامون هذه اصبحت شعاراً حقيقياً للسريرية يومذاك ، ويجب
اعتبارها مفتاحاً لفيلم « كلب اندلسي » .

وقصائد بنجمان بيره او تصوير ماكس ارنست قد تأسست
يومذاك على « مونتاج » مخالف للرأي السائد وغير متلاحم

الاشكال او الكلمات . ولأجل هذا الجمع الشاذ يجب العودة بالذاكرة الى اللاوعي (الكتابة الاوتوماتيكية) أو الى الصدفة البهتة (الجثة الذبيحة)^١ . ويستطاع أيضاً الاستعانة بالجوانية ، والمحال ، والاشكال الجديدة للاستعارة الشعرية . وهذا ما فعله بونويل Bunuel حينما كتب السيناريو بمعاونة الرسام سلفادور دالي . وزُعم فيما بعد ان تمثيل الفيلم بكامله كان بواسطة التحليل النفسي . فمثلاً الفصل الذي يمنع فيه البطل من عناق المرأة التي يحبها بواسطة حبلين طويلين يُربط بها قرع اصفر ، وتلميذات اكليبركيان ، وبيانو ذو ذيل مليء بالحجر المنقنة . وحسب هذه التفسيرات فان الرمز يتفسر بهذه العبارة : ان الحب (اندفاع البطل) والقضية الجنسية (القرع الاصفر) هما مقيدان (الحبال) بالاحكام الدينية (التلميذات الاكليبركيان) والتربية البورجوازية (البيانو والحجر المنقنة) .

والواقع ان بونويل ودالي حينما كتبوا السيناريو بحثا بشكل قياسي عن لواحق مذهلة مستعجلة دون ان يريدوا تعيين معنى رمزي . وهذا البحث عن النتائج المستعجلة ، العنيفة ، غير المحتملة ، قريب من المفهوم البدائي للجاذبية عند اينشتاين . ولهاذين الطريقتين مصدر مشترك في النظريات المتشابهة لثلاث انواع الحرس الامامي .

(١) لفهم هذه العبارة خاصة والسريالية عامة يجب العودة الى كتاب «السريالية» الذي اصدرته دار بيروت للطباعة والنشر في سلسلة المذاهب الادبية .

و « كلب اندلسي » الذي ليس له معنى رمزي ، يستعين
باستمرار بالاستعارة السريالية او الكلاسيكية ايضاً : القمر
المقسوم الى قسمين بسحابة رقيقة يقارن مثلاً بعين مقطوعة ،
الأمر الذي يعود بنسأ الى الصورة الشهيرة للعين المفتوحة بضربة
موسى .

وكان فيلم « فترة استراحة » تسوده بداهة مهملة مرحلة حيث
ظهر تمهيدي الموت بشكل دفن - مطاردة مضحك . ولكن
الدايين الخائفين الذين اصبحوا مريالين كانوا قد ألقوا هذا
السؤال : هل الانتحار حل ؟ . بالشكل الجدي الذي اجاب به
احدم على هذا السؤال بان فجرع الفيرونا . والمسندس العاجي
الذي مدده بيكايبا بسرور الى جان بورلان في فيلم « فترة
استراحة » اصبح في فيلم « كلب اندلسي » هو الكتب -
المسدسات التي قتل بها الممثل بيير باتشيف خياله بشكل وحشي .
وقد تبع النظاهرة المرحية اللامبالية القريبة من جلبة التلاميذة
يأس مذهل ، يبعث على الجنون ، وتمرد فوضوي ، ونداءات
في وقت واحد للنين والدالي لاما ، وحكم فوضوي للمال والعمل ،
والدين والعقل ، والغرب والمدنية .

وكل « مرض العصر » السريالي هذا يتوضع في « كلب
اندلسي » ، انها صورة شبيهة بمفكرة متمردة بشكل مشوش .
وصدق صرخه الغضب الكبيرة العاجزة هذه قد اعطته انسانيته
المفجعة .

ولا يجب البحث عن هذه الصفات في فيلم « دم الشاعر » حيث

تعرض جان كوكتو في طواعية لبعض تأثيرات السينما او الشعر السرياليين، دون ان يستطاع نعت فيلم بالسريالية نقّذ فيه المؤلف تبديلات الموسيقى الماهر على مواضيع تقليدية عنده . ان الشفقة على تلامذة في ملابس الشتاء ، ولعجاب الملائكة – المراهقين أو الابطال – البالغين من الرشد ، وذوق الحيل الثمين ، والحيل الصناعية – والنار الاصطناعية – تميز فيلماً جالياً حتى درجة التكلف ، دقيقاً حتى درجة التحليل . والمرأة فيه متساهلة ولكن تحت امانر معلمة هرمة سادية تضع نظارات . وقد تولد من يدي جان كوكتو المشعوذين تكلف رجل ينشد التسلية ، مسرور من نفسه ومن المجتمع ، وقد اوصى الكونت دي نواي احد نصراء الفنون بالفيلم بعد « اسراو قصر ده D6 » لما ن راي وقبل (العصر الذهبي) لبونويل .

وهذا الفيلم الجديد شدد من رد فعل « كلب اندلسي » ضد التقنية الساطعة المجانية لبدائيات الحرس الامامي . وهناك شذرات مستعارة من الحوادث الجديدة ومن فيلم توبوي حول العقارب قد اندمجت دون اصطدام في صور ذات طراز جامد شبه مبتذل . وكان هذا التجريد « الموضوعي » هو تجريد لوائح – كالتلوجات – المخازن الكبرى التي كان السرياليون يقطعون منها الصور الموائمة للمنتجات الغربية وجشهم الذبيذة .

وكان « كلب اندلسي » دخولاً هائجاً الى ميدان مليء بالحيول ، والحراب ، والصراخ ، والسيوف ، ولواحق اخرى غير مفهومة . ولكن في زمن « العصر الذهبي » صرح عالم السريالية اندره

بريتون انه يجب من الآن فصاعداً تأويل عبارة لوتريامون الشهيرة بواسطة التحليل النفسي ؛ وعنده ان مائدة التشريع ترمز الى سرير ، وآلة الخياطة الى امرأة ، والمظلة الى رجل .

وكان سيناريو بونويل ودالي محاولة لشرح العالم بواسطة فرويد ولوتريامون والمركيز دي ساد و... كارل ماركس . وقد اراد المؤلف ان يعنون مؤلفه «المياه المتجمدة للحساب الاناني» وهو تعبير مستعار من البيان الشيوعي . ولكن بطله المتجسد بغاستون مودو كان قريباً لما لدورور وفانتوماس : انه قضى على الاحسان بانغياله ضرباً على رجل امي ، ونجدهى المجتمع بتظاهره بخدمة وكان مسلوب العقل بحسب حسي وحشي شبه صوفي .

ان الغيظ الشديد والجامعة الجنسية يسودان من جديد أثراً استعمل فيه الرمز بشكل واع : كذلك الرموز الجنسية المأخوذة التي هي اقرب الى بمازحات طلاب المدارس منها الى التحليل النفسي او الاستعارة «الثورية» التي جعلت عربية ذات دولابن تحتوق حفلة استقبال عصرية حيث كان الحفاريون يشربون نبيذا احمر . و«العصر الذهبي اللاذع» بقدر ما يظهر تشويشه العنيف ، وقد سجل بداية استيلاء على الوعي . وكان بونويل قد وجد مخرجاً للتمرد وللأس الفوضوي حينما اهل ، بعد الحيل الصناعية القطنية ، الاستعارات السريالية في فيلمه التربوي الاجتماعي : «ارض بدون خبز» .

وهذا الفيلم الذي ساعد فيه ايلي لوتار وبيير اونيك يصور بلاد (المورده Hurdes) العجيبة ، آنس منطقة في آنس اسبانية .



الام (بودوفكين ، ١٩٢٦) . « ان فيلماً لأيزانستين يشبه صرخة ، وف
لبودوفكين يشبه اغنية . » (موسيناك) . الام تحمل العلم الاحمر .

بوقكين (ايزانستين ، ١٩٢٥) . « ان ايزانستين كغريفت لا يتهبب بع
المغلاة ؛ انه لا يتردد في تصوير الواقع في ابشع صورته .. » (ل . موسيناك)



وهناك موضوعية ظاهرة ، تقلد بسخرية موضوعية الافلام المختصة بعلم الحيوان والافلام السياحية ، وتغطي لومه التامى . واليوم ، فان «ارض بدون خبز» بشرح وبنسج بالحرب الاهلية التي قتل اثناءها الكتابيون بالرصاص صديق بونويل ، الشاعر غارسيا لوركا ، بينما رسم سلفادور دالي في نيوبورك صورة السفير الفرنكوي . وكان هذا التطور وهذه الفروق هي خطوط كل الحرس الامامي والشببية الفكرية . والمجرى الذي حملها ، في السينما ، نحو الفيلم التربوي لم ينتظر فيلم «ارض بدون خبز» ليظهر نفسه . ومنذ بداية الحرس الامامي ، فان مجرى النزعة التعليمية في السينما كان ظاهراً الى جانب التجريد الالماي ، في السينما الصامتة او في السريالية الفرنسية .

وقد حل هذا الميل بعد قليل محل الميل الاخرى كلها . واذا كان الفيلم التجريدي قد استمر ، فقد كان ذلك بواسطة استتراك الاشكال الهندسية الملونة مع الموسيقى الكلاسيكية . وهناك تلميذ لوالتر ريتان يدعى اوسكار فيسشانجر قد طبق بجرارة تلك الطريقة على معزوفة «رابسودي المنغارية» لفرانز ليست وعلى «رابسودي الزقاء» لجرشوين Gerschwin في افلام ألتهجت في اميوكا بعد ان بدأت في المانيا بافلام «دراسات ٧ و ٨» ، تأليف بالازوق ، «التلميذ الساحر» لدوكاس ، و«الرقصة الخامسة» لبوامس . ومحاولاته الاصلية كان قد انتهلها وصمها والت ديسناي في القسم الاول من «فانتازيا» (فييج وتوكالا لباخ) وهناك مستقبل ينتظر هذا النوع من الافلام مهما كان خاصاً .

وبدلاً من ذلك فإن فيلم «العصر الذهبي» وقد وضع نقطة انتهاء للسينما الدادية او السريالية ؛ ولكن بعض المتأخرين في الولايات المتحدة لا يزالون اليوم يؤمنون بقوتها وجدتها . وكان الحرس الامامي قد وصل متأخراً الى هوليوود مع محاولات الفرنسي روبرت فلوري السكاليغارية (هوليوود اكسترا ، غراميات زيرو) . وكان للسينما التجريدية بعض الزواج في نيويورك بمحاولات المصور الفوتوغرافي رالف ستاينر ، وماري إلن بوث ، ولويس جاكوب وجوزيف شيلانجر . الخ . وفي عهد اقرب كانت افلام مايا ديرين هي الآثار المنحطة للسريالية القديمة . وفيلم «الاحلام التي يمكن ان يشتريها المال» لسانس ريجتر ، بمساعدة مان راي ، وديشامب ، وكالدر ، وماكس ارنست ، وفرنان ليجه ، كان ذاتية . ولكن هذا الفيلم المألوف قد اقتصر على تناول نصوص ومواضيع عجيبة قديمة من عشرين سنة او تزيد . وكان سنة ١٩٤٥ موضوع تجارب قديمة وليس تجديدات نوع مختلف .

وفيلم «لا شيء غير الساعات» لالبرتو كافالكانتي اعتبر في الغالب الظهور الاول للمجرب التعليمي في الحرس الامامي . وقد استعملت فيه حيلة مائعة كحجة لاحياء بعض الساعات في مدينة كبيرة ، من الفجر الى الليل ، و«ابلي الصغيرة» اقتباس اخذ كافالكانتي من احدي اغاني الجادات واعلن «شعبية» فيلمه الاول الكبير «في المرفأ» الذي تسجل على نسق تقاليد «حمس» و«قلب مخلص» . وكافالكانتي في بداية امره كان قريباً من جان

وينوار اكثر من الحرس الامامي الصافي . وكان وينوار يبحث
يومذاك في السينما عن الاسطورة ، والتخيل ، والوم التي تلائم
موهبة زوجته المثلة كاترين هسلنخ .

واستطاع وينوار بفيلم « فانا » تأليف زولا ، ان يحقق فيلماً
كبيراً حسب ذوقه في الاستديوات الالمانية . ولكن عدم النجاح
المادي لهذا المشروع الذي كان في قسم منه ممولاً قد اضطره الى
القيام بقيادة انتاجات تجارية (البلاد ، المباداة في المدينة . الخ .)
كما انتج صديقه كافالكانتي « السكايتان فرا كاس » . واستطاع
وينوار مع ذلك ان يحقق لشركة (برج الحمام القديم - فيو كولوميه)
فيلم « بائعة عيدان الثقاب الصغيرة » حسب نص لآندرسن حاول
فيه خلق كون من الاحلام ، بواسطة الاستديو . وتصاميم
الرسوم ، والمآثر الفوتوغرافية . ان عراية ميليه والتعبيريين
كانت تلائم وينوار اقل من عراية زولا وستروهايم .

وخلافاً للامان ، فان الفرنسيين انصار السينما « الصافية » كانوا
قد رفضوا السيناريو على اثر فرنان ليجيه ولكنهم لم يرفضوا
المواضيع المأخوذة خارج الاستديو . وفيلم « البرج » لرينيه كليب ،
الذي عاونه لاكومب كالمعتاد ، كان بعد « باريس التي تنام »
نوعاً من التغير على برج ايفل . وحقق جان غريميلون فيلم « ثور
اولاراج » على حافة مركب لصيد سمك (الطون) حيث جاء
برنيال مدير الاجهزة بصور جميلة ذات طراز خاص ولكنها
ليست تجريدية . والفيلم الوسط « ليلة كهربائية » لدسلاو كانت
مؤلفاً من عناوين (آرمات) ساطعة . والافلام الأولى للمولندي

جوريس إيفانز : « مطر ، الجسر الفولاذي » كانت اوصافاً
قطعية ، خارجية ، ولكنها واضحة جداً .

وقد سارع الكشف السوفياتي في تطور الحرس الامامي
ذي الميل التربوي . وسام في ان يعطي ، في افلامه ، حقاً للمدينة
على الانسان ، الى جانب الاشياء . ان الانسان في المجتمع اصبح
موضوعاً لفيلمين يميزان الحرس الامامي المنتهي : « المنطقة »
للاكومب - مساعد قديم لرينه كلير - وصف تعليمي صرف
لحياة لافطى الحرق البارسيين . وفيلم « بصدده نيس » ، وهو
هجاء اجتماعي جان فيغو .

وفي المانيا كان تأثير دزيغا فرتون اساسياً على الحرس الامامي .
اما هانس ويختر فقد تناول من ناحية اخرى بعض تعاليم « فترة
استراحة » في فيلم « ألعاب القبعات » على موسيقى هاندميث
Hindemith ، وهو (فانتازيا) تمكينية بديعة ، قريبة جداً من
الكمال . ولكنه تناول اسلوب (سينما عين) في فيلمه « السباقات »
(ونسيفوني) ، حيث خدمه تشابه الحركات في ان يربط ،
بشكل هجائي ، صوراً مأخوذة على حين غفلة بالجمهور . واختار
ويختر الحرس الامامي لمواضيع اجتماعية (تضخم مالي) بتصرّحه
سنة ١٩٣٦ : « نريد فيلماً سياسياً » وكان ان شرع في الاتحاد
السوفياتي بفيلم نصف تربوي ونصف نازي ، هو فيلم « معدن » .
ولكن من الخطأ الظن ان الحرس الامامي الجمالي يقود إجبارياً
الى الحرس الامامي السيامي . وقد بدا والتر ويتان انه يحتمل
التأثير السوفياتي بشكل عميق اكثر من ويختر حينما اعمل تأليف

(أوبوس Obus) التجريدية ليؤلف من مثيرات واقعية موضوعية وفقاً لمبادئ (سينا عين) أفلامه «برلين» سمفونية مدينة كبيرة ، ميلودية العالم .

وكارل ماير الذي لعب من الكامير سيليل وحيل الاستسديو الاصطناعية انته فكرة «برلين» وهو يحلم بفيلم دون ممثلين ولا حيل ، معيداً تشكيل اربع وعشرين ساعة من حياة عاصمة بواسطة مونتاج صور الهواء الطلق . اما ريتان الذي حقق هذا المشروع بمساعدة مدير الازهزة كارل فروند فقد اهتم على الخصوص بخلق طباق حركات وتلحين الموجبات البصرية .

وبلغ هذا الاختصاصي بالتجريد هدفه عندما استعمل اشياء فقط ووحيد ، مثلاً ، حركات المترو الهوائي وفقاً لخطوط مائلة ومتوازية . ولكنه حينما جمع بواسطة المونتاج مدخل مصنع والقطران التي تسير مطيعة الى المسلخ اخذ هذا التقارب معنى مجازياً شائناً جداً عند العمال ونقل تشابه الحركات الى المخطط الثاني . ومع ذلك فان ريتان لم يكن يعتقد انه يهاجم جماهير الحراف كما انه لم يعتقد بتصديه للنقد الاجتماعي وهو يناوب بين الاولاد الجائعين والمطاعم الفخمة . وقد اتبع في هذا التسلسل الآلية mécanisme التي قادته الى افراك اوركسترا سمفونية ، واوركسترا مسرح موسيقي ، وافخاذ الفتيات ، وساقى شابلن واخيراً متسابقين على الدراجات وهم في اوج جهدهم . الخ .

وتلاقي هذا البحث عن النصوص مع هوس المجموعات عند الطلاب الجامعيين الالمان ، واصبح مثيراً حينما انقسمت «ميلودية

العالم » الى فصول وفقرات : الاستيقاظ ، النهوض ، زينة الصباح ،
الطعام ، طعام الصباح ، الجناسيمك التنفسي ام بدونه وكان من المستصعب
على الغالب ، تذوق الفن الذي اختيرت بموجبه بعض الصور من افلام
تحققت في القارات الخمس ووصلت فيما بينها بواسطة تشابه التأطير
والموضوع أو الحركة ، لأن هذه المهارة الفنية تغطي بشكل ممي
البلاهة الاولى للفكرة القائدة : في الساعات نفسها يكون جميع
الناس كالحيوانات ، يقومون بحركات مشابهة ليتغذوا ، ويسبحوا ،
ويسشوا ، ويجبوا ، ويرضعوا . انها قضية يمكن ان تكون
انسانية بشكل غامض لو لم يضع ريتان الجليش بين المؤسسات
الأساسية .

وريتان ، يتناول موضوعية (سينما عين) اعطاها الانسان -
الحيوان كمحتوى بدلاً من الانسان الاجتماعي . وكذلك فقد
نسب قيمةً تأثيريةً مماثلة للكلمات ، والضجيج ، والصراخ ،
والموسيقى ، والانسان ، والآلة في مؤلفه « ميلودية العالم » كما في
مونتاجه للأفلام الرثانه : « عطلة الاسبوع » وهو فيلم دون صور
يفصح عن المونتاج الراديوفوني اكثر مما ينتمى الى تاريخ السينما .
وبعد عودة ريتان القصيرة الى التجريد الموسيقي ، واخفاقه
في الاخراج بفيلم « فولاذ » قاد افلاماً تربوية للدكتور غوبلز
ومساعد ليني ريفانستال في فيلم « آلهة الملعب » ومات على الجبهة
الروسية اثناء الحرب بعد ان تغنى في (دوتشز بنزر) بانقراض
المصنوعات المتلوية على فرنسا .

وفيلم « سمفونية مدينة كبيرة » الذي ظل اثره اكثر ظهوراً ،

أنشأ مدرسة مع فيلم « صوق في برلين » لولفرد باس ، وعلى الخصوص « رجال الأحد » وهو فيلم نصف تربوي ممتاز ، وكان شديد الوطأة على اوقات فراغ صغار المستغدمين . ان هذا الفيلم المقتدر الى كل ميزة اجتماعية والذي اتحد ثقله مع ملاحظة اربية للطبائع قد جمع بعض الآمال الالمانية ؛ رويبر سيودمالك ، فريد زينمان ، بيلي ويلدر ، ادغار اولمر ، وعمل فيه شوفتان مدير الاجهزة الكبير . وفي نوع مجاور قاد مدير الاجهزة كارل فروند فيلم « تاريخ ورقة بعشرة ماركات » ، على سيناريو من وضع بيلا بالاسز ، وقد استعمل الحيلة والممثلين . ونجح صانع الديكور لارنو متزنر Metzner في فيلم شائق هو « الحادث » (اوبرفول) ، بينما بدأ البلغاري ديدوف بفيلم « فقاقيع صابون » .

ونفت النازية كل هؤلاء الرجال من المانيا - ما عدا ريتمان وباس - وأنتت حركة مليئة بالآمال كانت قد شجعتها بعض الشركات المنتجة . وفي فرنسا ، حيث لم يكن يستطيع الحرس الامامى ان يعتمد على هذه الدعامة ولا على الدولة فقد اكتفى ايضاً ، في نهاية السنين الصامتة ، ببعض آلاف الفرنكات لساكنه لأجل فيلمه « نوجان الدورادو دي ديهانش » ، او لجورج روكيه لفيلمه « قطف العنب » . ولكن السنين ابعدت الاول الى الصحافة والثاني الى مهنته في فن الطباعة . وغنى الافلام المرتفع منذ ذاك الوقت ، وكانت تربوية ، قد اخذت النصر والخصوصية . اما القاعات المتخصصة ، فبعد ان رفضت الافلام الاختبارية الصامتة ، كرسن نفسها للافلام الالمانية الناجحة « الملاك الازرق » ، او برا

الاربعة درام » او الاميركية « افلام الاخوين ماركس او
 ف . س . فيلاندز » . واذا كان المجرى التعليمى قد استطاع
 متابعة عمله في انكلترا فقد كان ذلك ، وسنراه ، بمساعدة
 الحكومة ، ووسائل الاعلان ، والشركات الصناعية الكبرى .
 ان (المختبر التجريبي) للحرس الامامى الذي بدا في الاصل
 انه « فتح بواسطة متذوقي الجمال المشتغلين لاجل محبي الظهور قد
 وجد نفسه انه اعطى نتائج اكثر خصباً مما حققه ديلاوك
 واصدقاؤه . وهذه الابحاث كونت في فرنسا رجال المستقبل :
 رينه كلير ، كارنه غويميلون ، رينوار ، جان فيغو . وخلقت
 مدونة في بلاد ، وبدت انما وحدها اُبقت بعض الافراد الاقوياء .
 وفي المكان الاول فايد ورينه كلير اللذان بقيا ثابتين بعد
 سنة ١٩٢٤ .

كان جاك فايدو قد بدأ كممثل قبل سنة ١٩١٤ وكان كاتب
 سيناريو ومساعداً قبل ان يتولى قيادة افلام تجارية . وقد حقق له
 الشهرة نجاح فيلم « الاطلنطيد » وفقاً لرواية بيير بنوا . وكانت
 المشروع قد موّله لويس اميبر الذي صرح يومذاك الى الصحافة :
 « السينما ، انما هي بسبب جداً ، درج اللاراد ، ودرج للنفقات »
 وقد اراد هذا المنتج ان يتفوق على فيلم « كوفاديس » الايطالي
 الذي كان استجلابه قد اغناه فيما مضى . وكان هذا الفيلم قد افرق
 تحت ديكورات ضخمة ونحت للفتنة الزاخرة لكوكب الحرس
 الامامى ستاسيا تايبوكوفسكا . واحتقر جمهور الحرس الامامى

هذا الفيلم المؤلف بشكل رديء . ورأى فيه ديلارك ، في (الدور)
المعطى للصعراء الافريقية الكبرى ، استعمالاً ماهراً للدروس
السويدية . وكتب : « يوجد في الاطنطيد ، مثل كبير ، هو
الرميل . » ولذلك لم يقبل ان يضع فايدر في المدرسة التي كان هو
عالمها . وبعد ذلك امتاز فيلم « كرانكيل » ببعض الحيل
الجمالية ، و « وجود اولاد » بتصويره الجميل ، و « الصورة »
بالسيناريو ذي الثقافة المنسودة . وقد لزم بحجمه فيلم « نيزرا كان »
ليعترف كل فرد بقيمة المحقق المتواضع الذي رفض النظريات
السابقة .

وقد اثار واقعته شيئاً من انتباه عصره تتسلط عليه التفتيشات
عن طراز جديد .

وظهر انه قلد معلم الحرس الامامي المكروهين مع انه
تخطى تعاليمهم . اما الفائدة الحقيقية لاقتباسه « كرانكيل »
عن اناطول فرانس فلم تكن في حيلة اصطناعية فنحول بعض الشهود
في المحكمة الى محالقة وآخرين الى اقزام . لقد ذكر المشهد في
كل مكان ، ولكن لم يذكر شيء عن وصف الجادات الباريسية
البديع وعن الانسانية العميقة لبائع (الفصول الاربعة) الذي
تجسده موريس فيروودي من الكوميدي فرانسيز . وقد جعل
الموضوع والممثل الناس يعتقدون ان فايدر قد استمر في (الفيلم
الفني) بينما هو يقامر على حقيقة البطل البسيكولوجية والاجتماعية ،
ووصف المحيط واهواره . لقد سادت هذه الصفات فليماً اطراه
غريفت كطرفة كبرى .

وكان فايدر يفضل « الصورة » على هذا الفيلم ، وسبب ذلك هو ان العاطفة كانت فيه هي النابض . وتصدى للمرة الاولى لنصير تناوله في عدة افلام ، وكان كاتب السيناريو جيل رومان قد استعاره من الايطالي بيرانديللو : « حبة امرأة وهمية غير حقيقية » او بشكل اكثر تعميماً : « ان الناس يشوهون ما يرونه دون ان يعلموا » . وكان السيناريو ، رغم هذا الدرس النظري الحاذق عن الشخصية ، اصطناعياً ، وادبياً ، وكثير التمجيد . وهو اليوم يفسد اكثر مما يستعمل الصدق وصور الفيلم الجميلة .

وزُجِم « غريبيش » بوقصة العواطف . اما راكيل ميلار ، الممثل الذي فرض فرضاً فقد جعل من « كارمن » فيلماً مضحاً بارداً ، ولكن حساسية « وجوه اولاد » تبقى مقلقة .

وبفيلم « تيريز راكان » عاد فايدر الى احسد منابع فنه - وتقليد السينما الفرنسية - : طبيعية زولا . وتحقق الفيلم في برلين بواسطة مزخرفين ومدير اجهزة وعدة ممثلين المان . ولهذه الاسباب اراد بعضهم ربطه بالتقليد الجرمانى اكثر من تقليدنا - الفرنسيين - وقد سيطر الديكور على الفيلم : جرس زجاجى لمجر باريسي ، دكان خلفية حيث يعيش عاشقان مجرمان امام توبمخ صامت صادر من ام مشلولة ، واذا كانت الكاميوسبيل قد استعملت طرقاتاً بمائة ، فان زولا قد تقدمها في استعمال (الدليل الهادي) لديكور ملازم . ان رمل « الاطلنطيد » او شارع « كرانكبيل » اللذين استفادا من الدروس السويدية او الاميركية كانا قد سبقا الابحاث الالمانية التي تعتمد على لواحق

ومزية اكثر منها على ديكور يعبر عن شرط اجتماعي ، كما في
« تيريز راكان » . اما ما يدين به فايدر لالمانيا هو انه استطاع
ان يبني ، في استديوات مجرزة بشكل عال ، عنصراً اضطر في
السابق ان يلتقطه من الخارج :

ان رواية زولا - التي الهمت في السابق طرفة كبرى لنينو
مارتوغليو - قد ارتضت الاقتباس الصامت . وتعتبر مأساتها عن
نفسها بالصمت على الخصوص : صمت الزوجة غير الراضية ، والأم
المنتقمة ، وشركاء بالذنب اصبحوا اعداء ... وقد وجد فايدر
في هذا الموضوع العنصرين الاولين للصيغة التي اختصرتها فيما بعد
تجربته واساليبه في الخلق : « اولاً جو ، ومحيط ، ثم حكاية
كبيرة بعض الشيء تقترب بقدر الامكان من الرواية المتسلسلة .
واخيراً تنفيذ دقيق ماهر . »

ان الصورة الحسية لجينا مانيس سادت فيلماً تقوده اقدار
لهم ، حسب تعبير زولا - والأم الهرمة التي خلقتها جان -
ماري لوران لم يكن لها مثيل ، ولكن الممثلين الالمانيين الكبارين
حملوا ثقلها لدروب الزوج والعاشق اكثر من اللازم .

وقاد فايدر بعد ذلك ، في باريس ، اقتباساً من مسرحية
لفلوس وكرواسه Flers et croisset ، وهي من نوع فودفيل
الجادات « اصبح فيها امين سر النقابة وزيراً وجعل من نفسه
بورجوازيّاً . ورأى اليساريون المتطرفون في هذا الفيلم الحالي من
الحبث هجاء للخيفات التي وممها بالعار ، واحسنوا استقبال فيلم
« سادة جدد » ولكن الرقابة اكتشفت فيه هجوماً خطراً ضد

النظام البرلماني ، لأن حلم نائب ملاً قصر البوربون برأى قصات برلدين
 مراريل منمنخة قصيرة جداً en tutu ، ومنعت الفيلم طوال عدة
 شهور . وحين أذنت بعرضه أخيراً كان محققه قد هاجر الى
 هوليوود . وكان الفيلم أكثر ثباتاً من « تيريز راكان » ولكنه
 ضم نجاحات كهوى ، وكاريكاتوراً لاذعاً للادورا ، وتدشيناً
 هزلياً لمدينة عمالية بواسطة رجال رسميين يعتبرون القبعات العالية .
 ورؤية تأثير ربنه كليز في هذه القطع يعني النسيان ان « سادة
 جدد » قد سبق فيلبي « المليون » و « لنا الحرية » (ولكن
 ليس « قبة من قش ايطاليا ») . وهذه التشابهات تنتمي الى
 تأثيرات معاكسة اقل من انتمائها الى مصدر مشترك ، اي الى
 فودفيل معجادات التي اتاحت الى كليز ، بواسطة لايش ، ان
 يحقق فليبه الناجحين الكبيرين الاولين : « قبة من قش ايطاليا »
 و « الحبولان » . وهذان الفيلمان صامتان ، ولكنها قريبان
 جداً من افلام المحقق الاولى الناطقة ، ومن الافضل الا تفصل
 بينها وان نرجى دراستها الى ما بعد .

واذا تخيلنا جانباً فايدو ورينه كليز وفيلم « نابليون » لأبيل
 غانس ، فان السينما الفرنسية الصامتة قد آلت الى شيء قليل ،
 خارج الحرس الامامي . وبدارينوار وكافالكانتي صديقا
 ديلاك انهما انغمسا في التجارة بعكس جان غريميللون . ففيلمه
 « حراس المنارة » ، وهو اقتباس لجاك فايدو من مسرحية
 لفران غينبول ، لم يكن ميلودراماً ، ولكنه عمل شدة دروس
 الافلام التربوية السوفياتية والالمانية حيث جال الشخصيات في

الديكور الوحيد للدرج المتارة . ولكن الفيلم لم يبلغ اكبر عده من الجمهور زيادة عن فيلم « مالدون » .

وكانت شخصية كيرسانوف الحساسة قد تكشفت على هامش الحرس الامامي ، وهو محقق ذو اصل اوروبي ، انضم بسرعة الى المدرسة الفرنسية . وكانت طرفته الكبرى فيلم « منيلونتان » وهو من افضل الافلام التي انتجت عن باريس الجادات بمد فايدر ، ولكن قبل رينوار ورينه كاي . ويمكن تفضيل هذه الدراما الشعبية التي اجادت تمثيلها ناديا سييرسكايا ، على فيلم « ضباب الخريف » الاكثر قرباً من الحرس الامامي ، ولكنه مخصص للحساسية الزائفة والجمال .

وكان جهد هنري فسكور مجهولاً . فهذا المعاصر لغانس وفايدر ، هذا الرجل المتواضع ، اظهر كثيراً من الفن والذكاء في اقتباساته عن « البؤساء » و « مونت كريسو » : حس واقعي في الديكور . وكانت ارادة خدمة موضوعه وليس خيائنه هي الصفات القوية لهذا الصانع القريب جداً من الفن الصامت .

وما ان بدىء في مناطق قاعات الجادات حتى قرر احد المعلمين^١ ميزانيته ، وعبر عن آمال : « اثنان وخمسون فيلماً سنة ١٩٢٩ . . ان فرنسا وقعت في هبوط مقلق . انها انتجت للاسرع الصغير افلاماً صغيرة ليوبت صغيرة . تبديد وتودد ،

١ - جوزف جرمان ، مجلة سينه موند ، كانون الثاني ١٩٣٠ .

هذا هو ما يميزنا ... ولكن رجالاً جديداً قد نشأوا واعدوا راجع
العناصر المشتقة . وبنيت شركتان من نوع التروست على اسلويين
مختلفين وسيستأثران بانتباهنا من الآن فصاعداً : باث - ناتان -
سينه - رومان ، وغومون - اويير - فرنكو فيلم . انهما
يستطيعان كل شيء في سوق سيكون في الغد مركزاً لعالم السينما .
ان المانيا قد انتصرت فلننحذ حذوها بسرعة .

ولم يكن تفتت الانتاج الفرنسي غير ظاهر . والشركات
الكبرى التي تجبعت يومذاك في شركتين من نوع (الكارتل)
لاستثمار الامكانات التي فتحتها السينما الناطقة قد سيطرت على كل
الفن الصامت . وهذان البيتان الكبيران المتصلبان ، هذه
الاحتكارات اثناء الانحطاط الكامل ، هذه الجثث الحية ، كانت
السبب الرئيسي في هبوط السينما الفرنسية . وكان ماضيها هو
ضمانة مستقبلها .

الفصل العشرون

بناء هوليوود

ان السنوات العشر التي تبعث الحرب العالمية الاولى كانت للسينما الاميركية عصر ازدهار مكثس . وكانت الافلام الاجنبية قد حُذفت من مناهج العشرين الف قاعة سينمائية في الولايات المتحدة . وفي بقية العالم فان الافلام الاميركية كانت تشغل احيانا بين ٦٠ الى ٩٠ ٪ من المناهج ، ويخصص كل سنة مائتي مليون دولار لانتاج يتجاوز ٨٠٠ فيلم . ان مبلغ مليار ونصف من الدولارات المخصصة للسينما قد حوّلها في مشروع مماثل ، وبرؤوس اموالها ، الى اكبر الصناعات الاميركية : سيارات ، فواكه مجففة ، فولاذ ، بقول ، سيجارات ...

وهناك بعض الشركات الكبرى : بارامونت ، لو Leow ، فوكس ، مترو ، يونيفرسال ، تسيطر على الانتاج والاستثمار والتوزيع العالمي . ويوجد روابط تزداد وثوقاً ، وباستمرار ، تربطها بالقوى الكبرى في وول ستريت : مصرف كوهن لوب ، جنرال موتورز ، ديون دي نيمور ، مورغان ، روكفلر ..

وبعد غرائب غريقت فان الاموال لم توضع على المحققين بل على المشائين ، وكان هؤلاء عبارة عن آلات او شعارات مصنع . واصبح اسباب الافلام الحقيقيون منذ ذلك الوقت هم المنتجون ، وهؤلاء رجال اعمال بقدر قسنتهم او بختارهم وول ستريت . وكان المخرجون مستخدمين يقبضون اجرهم اسبوعياً كالكمربائين ، ومديري الاجهزة او مديري الآلات . اما المنتجون فيسلبون من المديرين ، تحت تهديد ضمني بالغاء التعاقد ، معظم الامتيازات : اختيار الموضوع ، الممثلون ، الفنيون ، لإعداد السيناريو والمونتاج ، مراقبة الديكور والملابس . الخ ..

وهكذا اصبح المنتج سيداً لجميع عناصر النجاح او الاخفاق الفني ، وهم الايراد يسيطر عليه : فجلسه الاداري يشتمل قيمته بنسبة الارباح المثوبة . ودليله هو مكتب الصندوق وحده . اما الاهتمام باحكام الانتقاد المستقل فقليل ، لان هذا النقد كان - ولا يزال - غير موجود تقريباً في الولايات المتحدة .

ولكن المنتج يظل في الظلام . والممثل هو الذي يكون واجهة هوليوود فنظام النجوم Star System هو قاعدة سيطرتها العالمية . وحماسة المعجبين تبقى مصنوعة بواسطة ملايين الصور الفوتوغرافية المهداة ، وقد خلقت الدعاية حول المعبودين جو أمن الاسطورة . ففرامياتهم ، وطلاقتهم ، وزينتهم ، وبيوتهم ، وحيواناتهم المفضلة أصبحت لجميع البلدان مواضيع فائدة ومناقشات . ويرمي النظام ايضاً الى ان يحول الى آلهة حقيقيين رودولف فالنتينو ، ماري بيكفورد ، دوغلاس فيربانكس ،



الارض (دوفجنكو، ١٩٣٠). « لقد اردت ان اظهر قرية اوكرانية في سنة ١٩٢٩ في عصر التحول الاقتصادي، وكذلك التحول العقلي لشعب بكامله. » (دوفجنكو)

الرجل ذو الكاميرا (دزيغافرتوف ، ١٩٢٩) . « سينا - عين : تصوير العمل حركة للفيلم دون تثيل دراماتيكي . » (د.ف.) مصور يلتقط « الحياة بغثة » .



غلوريا سوانسون ، والاس ريد ، جوهن جيلبرت ، ماريا موراي
نورما تالماج ، كلارا بو ، لون شافي ...

واهتمت الاديان المعروفة بهذه المنافسة . ففسد قتي
البوريتانيون ضد هوليوود - بابل معركة زاد من عنفها حدود
بعض الفضائح الرنانة : موت والاس ريد مقتولاً بالعقافير
والتحجول ، مقتل راقصة اثناء مكر مفرط اشترك فيه المشل
فاني ، وكذلك عدة جرائم قتل او جرائم عاطفية .

واسس رجال المال حينذاك (شركة المنتجين والموزعين
الاميركيين) - مختصرة بالحروف الاولى من اسمها الفرنسي
M, P, A, A - التي نظمها وليم هابس ، وهو بوريتاني متصلب
وقائد للحزب الجمهوري ، جعله المرتب السنوي البالغ مئة الف
دولار ان يتورك وزارة البريد التي اسندها اليه الرئيس هاردينغ .
ان قبصر السينما ، كما كانوا يدعونه تولى طوال عشرين سنة ادارة
« مكتب هابس » وربط اسمه بما دعي قانون الحشمة الذي كتبه
احد اليسوعيين ، الأب دانيال ا. لورد . وكانت « الحشمة » غاية
اقل منها واسطة ، واستعملت في تحويل السينما الى آلة دعاية تعجد
معيار المعيشة في الولايات المتحدة وانتاجاتها الصناعية الرئيسية
 واصبحت السينما سائداً تجارياً بتطبيقها نظرية هابس القائلة : « ان
البضاعة تتبع الفيلم ، ففي كل مكان ينفذ اليه الفيلم الاميركي
يزداد مبيعنا من المنتجات الاميركية » .

وتبدلت شخصية بعض النجوم حينما وعث هوليوود مهمتها
السامية . فدوغلاس فيربانكس تجسد ايام شركة (المثلث) عن

طريق الفكاهة بطلاً اميركياً شديد البأس ، ماذجاً ، متفائلاً ، محبوباً من الجميلات . ولكنه اصبح فجا بعد في المكسيك (علامة الزور) وفي فرنسا (الفرسان الثلاثة) ، وفي انكلترا (رومان دي بوا) ، وفي الشرق (لص بغداد ، القرصان الاسود) ، كان رياضياً لا يغلب وفارساً لا يخاف ، ولا يتطرق اليه اللوم ، والمدافع المنتصر دائماً عن القضايا العادلة . وقد اصبح مع تقدم العمر ذواقاً للديكورات الضخمة ، والسلطان المزهو ، والقوى السحرية . ان دارتنيان كان سيصبح البارون دي مونكهاوسن الحقيقي لو لم تقيسه سلامة القلب والابتسامه من الافراط في الضحك . وأشربت شخصيته كل هذه الافلام اكثر من شخصية فريدينيلو ، وراوول فالش ، وفكتور فلنغ ، ودونالد كريست ، او آلان دوان . وكذلك فان الفرد غرين ، ومارشال نيلان ، ووليم بودين ، وسام تايلور كانوا بخدمة ماري بيكفورد . وسيدني أولكوت ، وركس انغرام وكنغ فيدور مقبولون منذ زمن طويل عند جوهن جيلبرت ، وفالنتينو ، وغلوريا سوانسون او ماريون ديفز ؛ وجوهن فورد خاضع لراعي البقر هارب كاري ، وفرانك كايلا للفرقة الصيانية (Our Gang) ثم المشغل الهزلي هاري لانغدون .

وقلائل هم المحققون الذين لم يخضعوا للنجوم . ان بناء هوليود وفاقه الخطاط او اختفاء الممهدين : توماس انس مات . ومايك سينيث تابع سلسلة تستحق التكريم ولم تضاف شيئاً الى مجده . وغريفت هبط المتحدر ببطء .

فيلم «ولادة أمة» لاميركا ، و «البنفسجة المحطمة» لاوروبا ،
 و «تعصب» لفن الفيلم سجلوا ذروته . وفي فيلم «خلال العاصفة» ،
 وهو اقتباس عن ميلودارم من مجموعة اميركبة ، اظهر غريفت
 قوة ساحقة . فذوقه في البحث جعله يلعب دوراً كبيراً في اللون ،
 والصباغ ، والتلوين . وكل فنه في المونتاج ظهر في ذوبان الجليد .
 انها قطعة ملأى بالشجاعة تذكرونا ببودوفكين في فيلم «الام» .
 ويمكن ان نرى في تلك الامية المعطاة لظاهرة طبيعية ثائيراً
 سويدياً بعيداً . وفيلم «دي باري» الالماني يلتقي في جميع الحالات
 مع فيلمه «الينيان» . وكان الفيلم تموجاً مضحكاً ضد ما هو ثوري ؛
 ان «انتون» وهو يسير عدواً على جواده في شوارع باريس ، قد
 تبع البريتة ليليان جيش الى المفصلة حتي آخر دقيقة . و «الابسة
 المليئة بالامراء» رواية بوليسية هزلية اكثر منها مربية . وفيلم
 «سقاء» (أليست الحياة بديعة ؟) كان آخر اثر كبير له لانه
 صور فيه ، بمهارة ، المانيا البائسة ايام التضخم المالي .
 وافلام «في سبيل الاستقلال» (امريكا) ، سلمي ، فتاة السيرك ،
 شبيبة منتصرة ، اغنية القلب ، سجلت المخطاطاً متتابعاً لرجل
 كبير جداً . وقد اراد العودة الى افلامه القديمة الناجحة ، فاعاد
 من جديد «معركة الجنس» (القضية الابدية) . وتناول بعض
 النصوص من «ولادة أمة» في فيلمه الناطق «ابراهيم لنكرلر» .
 ولكن هذا الاخفاق التجاري سبب القضاء النهائي على غريفت .
 ولم يستطيع الفنان الكبير المسجل على اللائحة السوداء في
 الاستديوات ، خلال العشرين سنة التي بقيت له على قيد الحياة ، ان

يتولى قيادة فيلم واحد . ان القاعدة الذهبية لهوليوود قد سحقت مؤسسها .

وإفلاس غريفت تناقض مع ازدهار سبسيل ب. دي ميل الذي دمغت شخصيته القوية التجارية الباذخة هوليوود منذ أربعين سنة . فقد اختار جميع الانواع ، بشرط ان تكون ذات فائدة ، من الكوميديا العصرية بفيلم «غريشتون البديع» ، وعدة افلام اخرى كانت غلوريا سوانسون هي الممثلة فيها ، الى الدعاية في فيلم «بحارة الفولغا» ، وهو هجاء فخيم ضد السوفييات ، وفيلم «هلكى القلب» (الابنة التي لا إله لها) ، وهو ميلودرام ضد الاتحاد يحتوي على تصوير ملحوظ لسجون الاولاد . وكانت اكبر نجاحاته انتاجات عالية وفقاً لذوق المسرح الموسيقي ، حيث مزج بالغزل والسادية سيناريوات مستعرجة من الكتاب المقدس . وقد اعطته هوليوود الاعتمادات التي كانت تنقص غريفت يومذاك ليحقق فيلمه الضخم «عشرة اوامر» ، وفيلم «ملك الملوك» . وقد تسجل امم دي ميل بين ابطال (البوكس اوفيس) لمتابعته التفكيك الايطالي القديم . وقاد فريد نيدلو ، على مثاله ، لغولدرين وماير فيلم «ابن حور» الضخم الذي كلف ستة ملايين ، ورغم رواجه لم يجلب الا اربعة .

وهوليوود ، مدينة الثروات السريعة ، كانت تملك اذواق الاغنياء الجدد السيئة ، جامعة في قصورها بين المدرجات الرومانية ، وقصور لم تعد من طراز العصر ، وكاتدرائيات وناطحات السحاب . ان ذوق الابنية المركبة الفخمة . وذوق الرموز الدينية - يسود

فيلم « فرسان الرؤيا الاربعة » من تأليف بلاسكو أيبانيز . وقد
تألف ركنس انغرام^١ بهذا الفيلم الارقام القياسية المالية في فيلم
« ولادة امة » ، بفضل فالتينو الذي مهد له الجسد . وكانت
الحرب ، وهي موضوع « الفرسان الاربعة » ، عامل نجاح فيلم
« المباحاة الكبرى » ، وهو فيلم دعابة لم يرتفع مطلقاً الى ما
فوق المستوى التجاري ، مع ان مؤلفه كينغ فيدور قد برهن
بعد ذلك على بعض المهارة في العمل .

وهوليود التي أصبحت قوة عالمية ، جعلت مواضيعها عالمية .
وكان القليل من افلام (بوكس اوفيس) الكبرى « الصامتة »
ذات إطار اميركي . وهناك فيلم واحد من بينها ، « القافلة نحو
الغرب » لجيمس كروز ، يستلهم التاريخ الاميركي مباشرة .
وافلام « الفار - وست » التي جعل منها أنس ووليم س .
هارت فناً أصبحت - ما عدا شواذات قليلة مثل « الحصات
القولاذي » لجوهن فورد - مرادفة للافلام الرخيصة التي حققها ،
على عجل ، اختصاصيون لجمهور الشعب بواسطة ممثلين دون مجد .
وهذه « الشعبية » في السينما الاميركية كانت عامة . واستطاع هنري
كينغ ان يحقق عملاً كاملاً بفيلم « تولا بل دافيد » المؤسس على دراسة
الحياة الريفية الاميركية حسب تقليد أنس وغريفت . ولكنه بدلاً
من ان يأتيه التشجيع في هذا السبيل وُجّه نحو الروايات العاطفية
الناجحة (ستيلا دالوس) او الافلام الكبرى ، على النسق الايطالي

١ - ان ركنس انغرام ، وهو ذكي وماهر احياناً ، قد انتهى عمله في فرنسا
في الاستديوات التي بناها في نيس ليحقق فيها عدة افلام اميركية كبرى .

التي قادها في روما (رومولا ، الاخت البيضاء) .
ان الامة المالية ، وشدة الرقابة ، والاقتباس القياسي
للروايات الناجحة و (نظام النجوم) ، و عياد Rontine (البوكسر
اوفيس) والمنتج ، سببت كلها اغقاراً فنياً جعله الامراف المادي
اكثر تأثيراً . وبقي على الاقل للسينا الاميركية مدرسة هزلية
غنية وبعض افلام تشذ عن ذلك قام بقيادتها كلها محققون من
اصل اجنبي .

وامثلة ماك سينت وشارلي شابلي ظلت مخصصة طوال دور
الفن الصامت حيث كانت المدرسة الهزلية الاميركية هي الاولى
ثم الوحيدة في العالم . انها رأت اولاً تفتح شابلي العبقرى .
وكان فيلم «ليغوس» مرحلة حامية للمثل الهزلي الكبير الذي
تصدى اول مرة للقياسات الطويلة ، وهو نوع يصعب على ممثل
هزلي الاحاطة به . لقد اختار شارلو الزجاج غلاماً صغيراً تركته
فتاة - ام (ادنا بورفيانس) . ولكن مؤسسة مكروهة للاحسان
غضبت منه الولد الذي عاد الى امه بمساعدة ظروف موفقة . وها
تطبق تأثير غريفت في مفهوم هذا الموضوع المايودراماتيكي
تطبق في بعض الاعمال الساخرة هالة النور التي اخضت وراء الفتاة
الام او صورة المسيح الموهجة التي تمثل آلامها . ان شابلي ، وها
خدمه يمثل صبياني بارع هو جاكى كوغان الشاب ، قد استطاع ان
يبسط مواهبه كممثل تراجيدي . وكان واقعياً في تصوير الاكوار
ومآسيتها ، وغنائياً في حلم الجنة ، حيث الغلمان الورداء ورجال
الشرطة ، وحتى كلاب الشوارع ، كانوا يرتدون قمصاناً بيضاء

واجتمعة من ريش الأوز .

وعاد شابن بعد ذلك الى القياسات القصيرة بأفلام « شارلو والقناع الحديدي ، يوم الدفع ، الحاح » . وفي هذا الفيلم الاخير نقاء الطرف الكبرى الكلاسيكي ويحتوي على تمثيل ايمائي لا ينسى : عظة داود وجليات . ولكن اميركالم تقبل دون فضيحة بهذه التوجه الجديدة « لتتوف » وارهقت شابن بالمظالم .

ولكي يتصدى شابن للمهزلة الدرامية . حيث كان نظره يقوده - فانه رفض الظهور في فيلم « الرأي العام » الذي كتبه وتولى قيادته لرفيقته ادا بورفيانس . امرأة احبها فنان وديرجا . اصبحت عشيقه لرجل ثري . ثم وجدت حبيبها ، وفرتها سوء تفاهم ، وانتهر الرجل .

وهذا الفيلم الذي ليس بمهزلة عصرية ولا ميلودرام ، كان ذا تأثير عالمي كبير . فقد وضع النقاط على دراسة معمقة للموضعات والطباع في عصر كانت فيه بسلوكية السينما الصامتة شديدة . واستطاع شابن بذلك ان يجعل السينما تستطيع الكلام اكثر من الرواية او المسرح ، انها امثلة لم تغرب عن بودوفكين او درابو مثلاً . وبهكس الكامير صليل التي عادت يومذاك الى الاطباع على التمثيل ، والى تبسيط مهد العمل السبيل له والى استعمال قياسي للرموز الصميانية ، فان شابن عرّى نفسه وعرف ان يستعمل الكناية والإضمار ، دون ان يكف بذلك عن ان يكون مفهومًا وحينما هجرت البطلة ، فان اشعة نوافذ العربات المضادة وحدها كانت تشير الى وحيل قطار غير منظور . وحينما تلاقيا فيما بعد

فتحت درجاً في بيتها ، وكان طوق الرجل الذي سقط منه كافياً
لتمييز وضعيتها الجديدة .

وكانت هذه المضمرات قد ظهرت فيما حققته المدرسة السويدية
او الالمانية او لويس فودبا ١ ايضاً . ولكن هذه القناعات
الموجزة تنغذ في فيلم «الرأي العام» شكلاً كلاسيكياً .

وعاد شابلن الى الظهور تحت قممات شارلو في فيلم «الهجوم
على الذهب» ، وهو نوع من مؤلف هجائي اكثر كمالاً بين جميع
آثاره الصامتة . ويحتوي الفيلم على قطعتين بديعتين : انتظر شارلو
عشاً المرأة التي يحبها امام مائدة جاهزة اثناء وجبة طعام نصف
الليل ، ولكي يبدد كآبته فانه نظم بطر في شوكتين «رقصة
ارغفة الخبز» الشهيرة . وفي موضع آخر تحول الى المجاعة ، فراه
وفيقه بشكل «دجاجة» وكان يأكل حذائه ، ويتذوق الأشرطة
كأنها معكرونة (Spagheti سباغتي) ويمص المسامير بلطافة
كأنها عظام . وليس هناك فيلم لشارلو جمع من المال كفيـلـم
«الهجوم على الذهب» . ولم تتأخر المنظمات البوريتانية ان تشير
ضد هذا الرجل الكبير معركة تغذيها اصرار مخدع النوم بدعوى
طلاق . وكاد شابلن ان ينفي من هوليوود كما نفى فاتي Fatty
سابقاً . ولكنه صمد امام الاوباش واستطاع الاستمرار بفضل
الثروة التي اكتسبها من نجاحاته الماضية ، اذ وضعها في كل فيلم
جديد وخاطر بمصيره في هذه المقامرة . وفيلم «السيرك» الذي

١ - في فيلمه المتسلسل «باراباس» ، وفي مشهد تنفيذ رئيسي لحكم
الاعدام ، فاننا لا نرى المفصلة ، ولكن المأساة تقرأ على وجوه الشهود .

انها بعد « الهجوم على الذهب » بثلاث سنوات لم يكن افضل آثاره ؛ فصورته الاعظم تأثيراً كانت مجازية : شارلو بمشي على جبل مشدود وجاحه قطيع من القروء المفتوسة الصغيرة . وقد كان هناك عنصر جديد بدأ يظهر عنده بجانب الهزلي والفاجع ، هو الغم . ولم يتركه ابداً .

وكان افضل منافسيه الهزليين يومذاك : هارولد لويد وبوستر كيتون وهاري لانغدون ، متأخرين كثيراً عنه .

بدأ هارولد لويد مع بيبي دانيال الجميلة والممثل الهزلي هاري بولار ؛ وكان يومذاك يقلد شابلاً مستعياً عن ثياب شارلو الواسعة جداً بلبس ضيقة . ثم ترك شاربيه الصغيرين ، واختار قبعة من قش ونظارات من الحرشف ، واصبح شخصاً ذا قسبات منتظمة وثيقة مستخدم في محزن اقنعة جديدة . وكان لوي - كما يسمونه في فرنسا - عاطفياً وليكنه مفتقر تماماً الى الحساسية ، وجباناً ولكنه عنيد حتى التهور . وكانت ايضاً هو الاميركي الوسط ذا العداوات مع بعض مظاهر الحياة المعاصرة شبه المسيخة : ناطحات السحاب ، الرياضة ، الاحمال ، طيب الشعر ذة ؛ ويمتاز على الخصوص بتصلب كتنصلب النملة ، وهو غير ذكي ولكنّه معظوظ . وكان للنموذج الذي خلقه من الشهرة في الولايات المتحدة اكثر من نموذج شابلاً . واورادات فيلم « تحيا الرياضة » تخطت سنة ١٩٢٤ اورادات « الهجوم على الذهب » . وشخصية هارولد لويد - المؤسسة بشكل منافض للعرف على نوع من غياب الشخصية - سادت افلاماً كان محققوها

(فريد نيوماير ، سام تايلور ، كلايد بروكمان . الخ .) هم المنفذون .

وبوستر كيتون ، وهو أكثر اصالة من هارولد لويد ، كان ممثلاً في المسرح الموسيقي وبدأ كرفيق أفقائي ، وأسس دوره الهزلي على عدم الاكتراث . إن الرجل الذي لا يضحك ابداً قد تعهد بموجب اتفاقية ألا يبتسم ابداً ، لا في أفلامه ولا في أي مكان عام . وكان همه البارد الرابط الجأش يتناقض مع الوضعيات الغريبة التي زجته فيها فرقة كرجل يقوم بأعمال مضحكة . وهو ضعيف ومحموظ كشارلو ، أريب يمارس عدة حرفٍ ، ككاتب يبدو أنه مقتنع باستعالة العالم والحياة ، مستعد للقبول بكل شيء والتغلب على كل شيء . وإذا كان في فيلم « قوازين الضيافة » قد اجتاز الباب في جهة أو أخرى ، فإن الوضعية انقلبت وأصبح الضيف المعتنق به صالحاً للقتل . ومع ذلك فقد كان ضحية استعالة الوضعيات أقل منه ضحية الآليات التي تبالغ في لواحق المهرجين الهزلي : كان كيتون على خصام مع قطار ومدافع في فيلم « ميكانو فيلا جنرال » ؛ ومع باخرة من عابرات الأتلاستيك كان هو فيها البحار الوحيد في فيلم « رحلة بحار » ؛ ومع السينما والاستديوهات ، وجميع الحيل في فيلم « مدير الأجهزة » . والمفاجأة التي ظلت منخفضة عند لويد اتسعت مع كيتون حتى درجة اختلال العقل الوهمي : فلنكي يشوش بكلمات الفيلم في « مدير الأجهزة » وضع أسود الصحراء مكاث دبية الاقطار المتجمدة ، دون ارتباط .

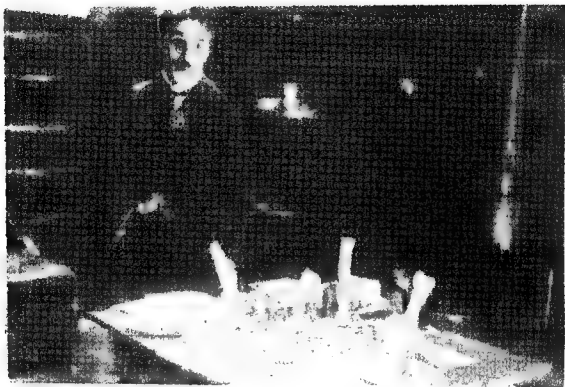
وكان كيتون زُحلياً اما هاري لانغدون فكان قهرياً .
وكان له وجه منتفخ ، يتقله النوم دائماً . وطرقه وملابسه كمرافق
تتناقض بشكل مبهم مع قسائه البالية . وقد تجسد غودجاً من
الحياة الاميركية (le goofer) ، البرغوث الصغير Puceau .
وكانت النساء تخيفه الى درجة انه لما اعلن عن عرسه قاد الزوجة
بملابسها البيضاء الى غابٍ وقتلها بطلقات المسدس . والسادية
الشرسة لهذا الممثل الهزلي الاصيل تلتج قلماً يمنعه من اكتساح
شعبية كبيرة . وقد حطمت السينما الناطقة عمل لانغدون الذي
كان مدينياً بالكثير لخرجه فرنك كبرا الشاب الذي تولى ادارة
افضل افلامه : « ملء الجزمة ، المصارع الناقص ، قماطه الاول » .
وهناك يمثلون موهوبون بجانب هؤلاء الممثلين الهزليين
الثلاثة ، ولكنهم اقل حظاً ، وقد خلقوا نماذج زينوها بحياة
خاصة . وكانت تلك الشخصيات تميز في فرنسا عن خالقها بواسطة
اللقاب : فبوستر كيتون كان يدعى في فرنسا فريغو او
مالك ؛ هارولد لويد : لوي Lui ؛ هاري بولارد : بوسيترون ؛
آل مان جون : بيكرات ؛ هانك مان : بيلبوكة ؛ كلايد
كوك ، ذو العينين الحولائين : ديديل ، لاري سيموت ؛
زيغوتو . الخ ..

وحقاً نهاية الفن الصامت فان المدرسة الهزلية الاميركية
بدت انما لا تنضب ؛ والاحتقار المسبب عن إبقاء بعض النفوس
المتأثرة عليها في الولايات المتحدة قد استعصى عنه في اوروبا
باعجاب حقيقيه ببيكرات او مالك .

واذا نجحنا المزيلاات جانباً فان افضل سينما اميركية هي من صنع اجانب وجدوا في هوليوود على الخصوص ما حملوه اليها . وفي زمن المهددين ، وينتمى الانكليزي شابلن جانباً ، كان لفرنسيين على الخصوص حق التمتع بالامتيازات في السينما الاميركية . فقد ساهم ليونس بيره اثناء الحرب في غرز ذوق المهزلة العصرية . وكان غازنيه احد خالقي (السريال) . وكان الى جانبها شوتار ، والبير شابلاني وأباداي داراست الذي عاون شابلن في فيلم « الرأي العام » .

اما اكثر المهاجرين الفرنسيين ميزة فهو موديس تورنور المعتبر في بدء السنوات العشرين كواحد من افضل المحققين في هوليوود . وقد حمل الى كاليفورنيا مهارة وثقافة كانتا معروفتين قليلاً فيها . وهذا الممثل القديم في (الاوديوت) الذي كونه جاسه وشوتار في شركة (البرق) قاد اثناء الحرب احد افلام ماري بيكفورد الكبرى الناجحة ، « الغنية الصغيرة المسكينة » ، واقتبس لشركة (بارامونت عن لابسن وكونراد وستيفنسون ومترلنك . وبانتسابه الى غوردون غريغ وستاينسلافسكي . كرو فقد سبق الافلام الالمانية باستعمال ديكور منسق . وكان فيلم « الموهيكا في الاخير » اكتشافاً جديداً ، هو حارس الافيال القديم والاس بيرري . وبعد سنة ١٩٢٨ عاد تورنور الى فرنسا ليتولى فيها قيادة فيلم « البعثة » . وترك في هوليوود

١ - الموهيكان : قبيلة من الهنود الحمر في الولايات المتحدة . والموهيكان الاخير « تعد افضل مؤلفات الكاتب فنيبور كوبر . - المغرب -



الهجوم على الذهب (شابلي ، ١٩٢٥) « ان حالة شابلي تذكرنا بحالة مولير
ويجب ان نتوقع منه القيام بعمل فاجع .. » (لويس ديبلوك ، ١٩٢٠) . س
نصف الليل الفاشلة ، القمة الدراماتيكية في فيلم (الهجوم على الذهب

النجر (مورنو ، ١٩٢٧) . يحيد الزوج المرأة التي اراد قتلها ، في ديكا
استديو منظم بشكل معجب .



مساعده القديم كلارنس برون الذي تابع تقليده .
ولكني تهم هوليوود السينمات المزاحمة نظمت هجرة نضم
افضل المحققين والممثلين الاجانب . وقد اشرنا الى ان القادمين
الاول هم سويديون .

وقد اجر موديس ستيلر برفقة غريتا غاربو ، ولكنه كان
مرتبطاً ببولانيغري ، ثم بال جانتغ الآتين من المانيا . وفيلم
«الفندق الامبراطوري» ، او «ملك السهو» (شارع الابداء)
فلم يحدد نجاحاً في الفن ولا في التجارة . وبعد فيلم « باربايه »
(باربد واير) الذي مثلت فيه بولا نيغري دور فرنسية تعيش
سجيناً المانيا ، لم يجد ستيلر ما يشجعه فترك اميركا . ومات على
اثر عودته في مسقط رأسه .

وكان حظ غاربو ساطعاً . ولم يبلغ اي فيلم من افلامها ايراد
« ابن حور » او « العرض الكبير » . ولكن المشكلة التراجمية
الكبيرة كانت لهوليوود الضمانة التي يصنعونها من الفن ايضاً في
الاستديوات .

وقد خلقت الدعاية اسطورتها . وكانت عناوين افلامها دعوة
حقيقية : «الفاتنة» ، الجسد والشيطان ، المرأة الالهية ، السيدة
الغامضة ، الزينة البرية ، القبة ... وقد توصلت في الاسطورة الى
منزلة اكبر العاشقات في التاريخ . ولم يكن من السهل نسيانها
في فيلم «الجسد والشيطان» الذي شاركها فيه لارس هانسون
وجوهن جيلبرت . وكان فيلم كلارنس برون قد استخرج من
رواية للاماني سودرمان : عند تناول القران ادارت العاشقة

الكأس المقدس في يدي الكاهن لتبعد المكان الذي استقرت عليه
شفقنا حينها ...

وبدايات سجون ستروم كانت صعبة . فقد ارادوا ان يجعلوا
منه المخرج المعتاد لافلام لون شاناي . وقد اتحدت موهبة هذا
الممثل ، المشهور بتأليفه وكسبراته الغريبة ، بجدة الذهن الغريبة
الشاذة للمحقق تود بروننغ المتأثر بالمدرسة الالمانية بصورة ظاهرة
ونادي الثلاثة ، العصفور الاسود ، طريق مندلاي .

واستطاع سجون ستروم مع لون شاناي والمبتدئة نورما شيرور
ان يقود اول افلامه الاميركية الذي يستحق التنويه : « برج
الاكاذيب » عن رواية لسمي لاجرلوف تدعى « امبراطور
البورتلغال » . وقد اتاح له اقتباس عن رواية « الرسالة الحمراء »
لناتانياال هاوتون ان يجد رائعة الكبريت والبوريتانيين الذين
يلتهمهم الحب والشهوة المكبوتة التي وصفها قبلاً في السويد ،
بفيلمه « برهان النار » . ومع ذلك فان الفيلم الكبير الجميل افسدته
بعض التفاصيل ، رداءة الملابس التاريخية .

وفيلم « الريح » الذي قام بتمثيله لارس هانسون وليليان
جيش قد ثبت اقدامه في اميركا المعاصرة . وهذا الفيلم جدير
من جميع النواحي بنجاحات سجون ستروم السويدية الكبرى .
وهو مثلها يسوده وجود ثابت ، مضطرب لعنصر طبيعي ، هو
العاصفة التي تهب دون انقطاع على ارض شبه قفراء في بعض نواحي
(الفار-وست) . ومنذ اول الفيلم ، فان الريح تصل للاقفاة
ليليان جيش الآتية من براري الجنوب الغنية لتعيش بجانب احد

أقرباؤها ، وكان لهذا الغريب زوجة خبيثة شرسة . ولكي تنفصل
منها أقدمت على الزواج من أول آتٍ ، وهو رجل عديم التهذيب
فقزنته ، وادركت أنها تحبه فوجدت سعادتها في هذه التجربة . أن
موهبة لارس هانسون الذي قام بدور الرجل غير المهذب فاقت
على موهبة ليليان جيش ؛ وكانت المأساة عنيفة ، كثيرة الجهد ،
جنونية ، ومع أن الفيلم صامت فقد كان المنفرج يعتقد أنه يسمع
أزبن العاصفة دون انقطاع وكذلك الصوت الذي يحدته إلغاء
الرمل على الزجاج . ان التجريد في القصة وميزة الأشخاص القوية
حملا والرياح ، إلى صف الطرفة الكاملة . ولكنه لم يكن نجاحاً مالياً .
لقد أنفوس مجرور متروم اذن في التجارة حتى وقت عودته إلى
بلاده . ومنذ سنة ١٩٣٦ كان يعيش في السويد . ولما عاد أصبح
ممثلًا (في فيلم والكلام ، على الخصوص ، سنة ١٩٢٤) لم يتولى
قيادة افلام . اما فيلم «الرداء الاحمر» الذي أخرجه لالكسندر
كوردا في لندن نحو سنة ١٩٣٧ ، فلا يعد شيئاً .

وباستثناء غاربر ، ظلت التقدمة السكندنافية خارجية تقريباً
في هولموود . ولكن السينما الايركية مديسة بالكثير للهجرة
الجرمانية ، لستروهايم ولوبيتش وسترنبرغ .

والجونكر ، إريك فون ستروهايم لم يكن قد وجه اهتمامه
بعد إلى السينما حين ترك فينا ، مسقط رأسه ، سنة ١٩١٠ ليحرب
حظه في اميركا . وقد اراد فيها ان يكون كاتباً مسرحياً او
صحفياً ، فاصبح مساعداً لفريق في فيلم «عصب» . وشكاه
الجسماني جعل هذا يسند اليه ، في فيلم «زهرة في الخراب» الدور

الاول لضابط الماني سادي شرس . وقد لكشف ستروهايم في هذا الدور عن مثل كبير ، وبلغ المجد بهذه النظرة الاعلانية : الرجل الذي ستعجبونه ان يكره . واتاح له النجاس ان يقود افلاماً كان هو فيها كاتب السيناريو ، والممثل ، والمزخرف وواضع تصاميم الالبسة .

وكان ستروهايم غاوياً ، وقهراً ، جباناً في فيلمه « قانون الجبال » الذي جرت حوادثه في مناخه المفضل : النمسا قبل سنة ١٩١٤ . وقد مثل دوراً من النوع نفسه في طرفته الاولى « جنون النساء » الذي اتبعها بفيلم « الشيطان في كل مكان » . وهذا الفيلم الكبير الذي عمل فيه احد عشر شهراً كان الاول بعد « تعصب » الذي تجاوز المليون دولار . وكانت حوادثه تجري سنة ١٩١٩ في مونت كارلو ، فبنى ستروهايم الكازينو ، وموقعه الكبير ، وفنادقه الفضة على شاطئ كاليفورنيا . وملكه هوس التفاصيل الحقيقية ويقال انه وضع في ديكوره للفندق الكبير اجراساً كهربائية تقوم بوطفتها . وهذه النفقة التي تبلغ عشرات الدولارات انتقدت بصرامة في هوليوود اكثر من الملايين التي هدرت فيما بعد في ديكورات « ابن حور » الضخمة . انها لم تحدث مفعولاً ولم تكن موضع فخر . وقد تحدث الناس عن تبذير ستروهايم ، ولكن الايرادات غير العادية لفيلم « جنون النساء » كلفته تساهلاً وقتياً . وكان عرض الفيلم بدوم خمس ساعات في نسخته الاصلية فأنتقص الى ثلاث ساعات ونصف الاستمرار . وكان ستروهايم فيه اميراً روسياً ابيض خدع ابنة دبلوماسي اميركي ، وكان يعيش

على نفقة وصيفة قبيصة جعل منها عشيقه له ، وهتك بدافع من
السادبة عرض بلهاء بائسة . واخيراً قتل والقيت جثته بشكل
رمزي في بالوعة .

وهناك هوس طبيعى كان يملك ستروهايم ، فقد كان يريد
إظهار كل شيء ، ومنعت له الرقابة ، بين كثير من الصور ،
صورة فقاً فيها على المخطط الكبير دماً صغيراً ، ولكنها تركته
بغطي بمندبل تقز منه النفس شفتين بقبلة الوصفة .

وينظر ستروهايم الى الانسانية نظرة تشاؤمية مرة ، ولكنه
ساخط وليس مزدرياً في النقد المحموم الذي يصبه خصوصاً على
الطبقات العليا والاقطاعية المنعطة والصناعات التي اثرت . وهذا
النقد يصلح بالشفقة ، وبالعاطفة تقريباً : بترعضو ، غاة ،
غرام كبير ، ابنة مغواة ، وحتى القبح ، وكلها تنفتح في الديكور
الستروهايمي عن ازاهير زرقاء مؤثرة . ان انسانية ستروهايم
تتميز بذلك عن الفوضوية الجاحدة العالية التي جعل ستونبرغ من
نفسه داعية لها .

وبعد فيلم «خيول خشبية» ، وهو لوحة عن حياة فينباين
سنة ١٩١٠ و ١٩١٨ (فيلم ناقص وقد اتته روبرت جوليان) ،
ترك ستروهايم شركة (اليونيفرسال) الى شركة (غولدوين)
وشرع بفيلم « الكوامر » ، وهو اقتباس عن رواية ذات نزعة
طبيعية لفرنك نوريس بامم « ماك تينغ » . واستعمل ستروهايم
الاستديو قليلاً ومجعل القسم الاكبر من الفيلم في ثلاثة بيوت في
١ - العبارة لأوغو كازيراغي .

حي سان فرنسيسكو حيث وضعت الرواية . وكانت الحوادث تجري سنة ١٩٠٥ . وهناك اثاث لذلك العصر قد اختير بدقة من عند بائعي التحف كان يعمر الغرف التي اعطني فيها بحفظ السقف لاجل التسجيل .

واشتغل ستروهايم تسعة اشهر بحماسة ، ليلاً ونهاراً ، يضع في قدميه حذاء قديماً ، ويرتدي ملابس مرقعة . وكان عرض العمل المنتهي يدوم اربع ساعات ونصف ١ وقد اضطروا الى استئثاره في قسمين : وكان ستروهايم قد تبع عقدة الرواية خطوة بخطوة ، واراد ان يحدد المتفرج بان كل ما يراه هو حقيقي ، وقد صرح بذلك كأسانذته ديكنز وزولا وموباسان .

وفضح الفيلم تالبرغ المنتج الذي طلب ان يخفف عرض « الكواصر » الى ساعتين بواسطة كاتب السيناريو جون مائيس . وساعد ستروهايم في هذا الحذف تجنباً للضرر ولكنه رفض الاعتراف بان الفيلم هو له حينما اشتدت وطأة الرقابة عليه . ولم يقل هذا الاثر الا بتر عن ان يكون احدي قلم الفن السينمائي . ان الجشع والخشونة يسودان اشخاصه . ووفقاً لافضل تقاليد الادب الانكليز ساكسوفي لم يكونوا من مسرحية ولكنهم يتطورون مع الزمن والعمل . والبطلة التي تجسدها الممثلة الكبيرة زازو بينتس بشكل لا ينمى كانت في البدء فتاة صغيرة سليمة القلب تقرب من البطلات اللواتي تجسدهن ليليان جيش . وبعد زواجها تمسكها البغل واصبحت شيئاً قشياً مخلوقة اذبلتها اشغال

١ - وليس خمس عشرة او عشرين ساعة كما زعموا .

البيت الوضيعة . وكانت تمشط باستمرار شعرها الثقيل المبهل ،
واجتاحها تشنج عصبي لوى فيها . وكان زوجها (جيبسون غواند)
طبيب آمنان كبيراً ، وبعد أن اخفق وافلس أصبح مسكير
شرساً يضرب زوجته ، وانتهى بأن قتلها .

ان هذا الغنى البسيكرجي الشاذ ، يومذاك ، والذي مهر
السينما للمرة الاولى ببعض وسائل الرواية ، كان له من الثمن اكثر
من غزارة التفاصيل المبتذلة التي هي ، رغم حقيقتها وصدقها ، نوع
من العادة الانشائية عند ستروهايم . فعين التقاء طبيب الاسنان
بزوجته المستقبل ، عميلته ، فان البصاق وجذور الاسنان المقتلعة
الدامية هي جسارات ذات نزعة طبيعية قديمة . وكانت السهولات
اكثر ظهوراً في الشخصيات التي خلقها جان هرشولت (الذي
اصبح فيما بعد رئيساً لأكاديمية السينما في ميوليود)^١

وستروهايم اكثر كبراً حين يبلغ الواقعية الحقيقية ، من
وراء المغالاة الطبيعية ، بتصويره الاضرار التي يجدها حب المال
على ثلاثي مؤلف من بوجوازيين صغار . وفي النهاية تبلغ
رومنطيقته الوحشية عظمة ملحمية : الحصان ، مقيدان يملكان
الواحد بعد الآخر ، ويجرح الحمي الجثة في قفسار وادي الموت ،
حيث يعيش ستروهايم وفرقة طوال شهر لسكي يتشبع من

١ - ان « أكاديمية الصور المتحركة الفنية والعلمية » توزع كل سنة ،
منذ سنة ١٩٢٨ ، جوائز لافضل المحققين ، والممثلين ، ومديري الاجهزة ،
والموسيقين ، والمزخرفين . الخ . وهذه الجوائز المسماة (اوسكار) ذات
قيمة كبيرة . وفي سنة ١٩٥٢ كان يرأس الاكاديمية شارل برايت .

حزنه الوحشي .

ان زيادة الحمل ، والثقل ، والمغالاة هي في فيلم « الكوامر » عيوب عرضية . وقد سجل العمل الفضاض دورة او بداية تقليد . انه اصبح كلاسيكيا .

وعند تمثيل « الامل الطروب » نهض ستروهايم ليصرخ في الجمهور : « ان عذري الوحيد لقيامي بقيادة قدارة كهذه هو ان لي امرأة واولاداً علي ان اطعمهم . » وهذا الفيلم ذو الاثني عشرة بكرة ، والمصنوع بسرعة في احد عشر اسبوعا لاجل دفع ثمن « الكوامر » يعادل مع ذلك اكثر من اقتباس من اوپريت ليهار Lehar المشهورة . وضع ستروهايم من ذلك الفانس صورة كاريكاتورية حائقة لفينا آل هابسبورغ . وهذا العمل المفروض ، هذه السخرة ، تتعمل مقارنتها بعد كل شيء بفيلم « النشيد الزوجي » ، وهو فيلم استطاع ان يوجه اليه كل عنايته مستفيداً من النجاح التجاري الكبير لفيلم « الامل الطروب » .

و « النشيد الزوجي » فيلم ذو قسمين يسدوم عرضه تحت ساعات ، وكان رغم صنفه الكبير جداً متقللاً بعض الشيء بالعاطفية والرموز . وقد شرع المحقق بعد ذلك بفيلم « الملكة كلي » الذي تركه ناقصاً بعد ان حقق مدخله الغريب : مليء بالفكاهة السوداء الجنونية . ولم يستطع بعد ذلك ان يقود اي فيلم جديد ، فقد سجلته هوليوود على اللوائح السود . ولم يُغفر له قط انفاقه الكثير من المال في « الكوامر » ليصور المساكين وليس الفخامة ، ولم يُغفر له ايضا لتأكيد حقوق المنتج على فيلمه ، وقد اشكى

من بتر أفلامه بأيدي مأجورة . ان هذا الرجل ذا الأربعين سنة رأى نفسه ، وهو في أوج امتلاكه لوهبته الكبيرة ، بمنوعاً نهائياً عن ابواب الاستديوات حتى كمثل .

ومصير ستروهايم رمزي . فهو ليوود بدأت تطعن او تحذف شخصية الفنانين وفرديتهم . وكان امثال ستروهايم - او غريفت - منذ ذلك الوقت فريسة للمتبعين . واليوم الذي اقدم فيه ابفرنغ فالبرغ على طرده من الاستديوات اثناء احد الافلام قد اعتبره رينه كليز كبده هجرة جديدة ، كتاريخ التأسيس الحقيقي ليووود .

والنظام الذي الغاه ستروهايم فتح شخصية محقق جرمان في آخر ، هو لوبيتش . فقد جعلته نجاحاته الالمانية ، منذ وصوله الى اميركا ، يسند الى ماري بيكفورد فيلماً فخمياً بعنوان « روزيتا » . ولكن فيلم « الرأي العام » وجهه نحو نوع جديد ، فقد ارجع طرفة شابلي الى نسبة المهزلة العصرية . ورغم انحلال اخلاق ما بعد الحرب لم تجرؤ اميركا على اظهار الزنا الا مصحوباً بالأمسي وحوادث القتل . فقد كانت تنظر بشيء من حسن الالتفات المشين الى هذا الاوروبي الذي يمزح في قضايا الزواج وفقاً لتقليد الشارع الباريسي والمسارح الصغرى في اوروبا الوسطي^١ .

وطرفة لوبيتش الكبرى يومذاك هي فيلم « مروحة اللادي وندرمير » وهو اقتباس لامع ، فخم ، حاذق لمسرحية اوسكار

١ - « ثلاث نساء ، المثلثات الهزليات » اللجنة المنوعة ، مفاجآت الاسلكني

وبلد الشهيرة . وقد اتم فيها العمل البطولي بنقل الدقة
البيسكلوجية دون استعمال العناوين الصغيرة . ومع ذلك فلم
يتخط الفيلم مستوى نجاح جيد . وقبل الفيلم الناطق بقليل
فان لوبيتش - هذا السبيل دي ميل الاكثر ثقافة والاكثر
ذكاء والاقبل قوة - عاد الى الاخراجات الكبيرة بتصويره
فيلين ناجمين : « هيدلبرغ القديمة » و « المحبة للوطن » اللذين
استعمل فيها جانغ اعمالا رثانة .

وتجارة هوليوود مدينة بالكثير للوبيتش الذي حل اليها
فخفة للاغنياء الجدد . ولكن مهارته لم يكن لها كثير من
التأثير على فن الفيلم .

وجوزيف فون سترنبرغ ، يقع في نصف الطريق بين مساواة
ستروهايم الشديدة ومهارة لوبيتش التجارية ، وكان له ، ببعض
نجاحاته الكبيرة ، تأثير عميق على السينمات الاميركية والاوروبية .
وقد عاش طفولته وشبابه بين الولايات المتحدة واوروبا . وكان
يريد ان يصبح كاتباً ولكنه قبل القيام بعمل في المختبرات
الفوتوغرافية لاحد الاستديوات في سبيل كسب عيشه . وبعد
ان اقام في انكلترا اصبح كاتب سيناريو واستطاع ان يقود
فيلمه الاول « صيادو الخلاص » بفضل المساندة المالية التي قدمها
اليه نجمة الممثل البريطاني جورج ك . اوتير . وهذا الانتاج شبه
التجريبي - الذي يشكك في الولايات المتحدة شواذاً نادراً -
هو مفتاح جمالية واخلاق سترنبرغ .

هناك بقي وعشيقها ، ابناء الوحل ، مارا في طلب الخلاص

الذي يجعل منها أبناء الشمس ؛ وقد بلغاه حينها وجد البطل
 الشجاعة لتعظيم وجه غلام رديء ، هو تجسيد لروح الشر . وكان
 سترنبرغ حينذاك تحت تأثير الكامير سبيل المباشرة الذي جعله
 مختار حيلة بسيطة ، شبه ساذجة ، ويستعمل لواحق أو تفاصيل
 رمزية بالحاح . وكان نجاحه مؤكداً في القسم الاول الموقع
 بواسطة قارب جرّاف في مرفأ كبير . اما جمال التصوير في
 الصور الفوتوغرافية ، وبساطة الممثلين ، واتقان المونتاج فقد
 أنست المقاصد الرمزية الثقيلة ، رغم كلمات العناوين الصغيرة المضخمة ،
 مشبهة طين المرفأ بوحل النفوس . ولكن في القسم الثاني الذي
 تجري حرارته في داخل بيت فقير أنشئ بتعربة حاذقة فأت
 المغالاة في الرموز تتجاوز المضحك . ومن الفكاهة رؤية الرديء
 يحك فخذة ليظهر ان الشيطان قد استولى على جسده ، ثم يلقي
 القناع عن مقاصده السوداء بعد ان يضع رأسه بين القرنسبين
 الشيطانيين لعلاقة ثياب حيث علق قبعته الرخوة .

والصفات المتينة لفيلم « صيادو الخلاص » أثارت انتباه مارلي
 شابلن . ومثلته جورجيا هال تعاقبت بواسطته لاجل فيللم
 « المهجوم على الذهب » . وكلف سترنبرغ بقيادة فيللم « أنثى
 زمّج الماء » لإدنا بورفيانس . وقد استطاعت هذه ببساطتها ان
 تصل الى التعرية الشابلنية . ولكن سترنبرغ استعمل « رمزية
 البعير الى درجة نسيان السمك » ، وعمل من هذا الفيلم المبتدق

١ - هكذا كتب جوهن غريرسون الذي اضاف : « عندما يحقق يصبح
 مصوراً فوتوغرافياً » معيداً كلاماً حرفياً لديلوك .

مجموعة من الصور الجميلة التي رفض شابلن بإشتمزاز ان يضعها قيد التداول .

وبعد محاولتين تجاريتين او ثلاث نجح سترونبرغ ، بضربة معلم ، في فيلم « ليالي شيكاغو » . والسيناريو الذي كتبه واحد من افضل المؤلفين في هوليوود ، بن هشت ، ادخل للمرة الاولى على الشاشة نموذجاً جديداً ، هو (الغانفستر) الخارج مباشرة من الواقع الاميركي حيث كان نجاحه متأقيا من تهريب الخمر . ان المحقق الذي اطرى في « صيادو الخلاص » تحطيم الخلاقيم كدواء وحيد للوجع والحقارة العمومية ، رأى في هؤلاء اللصوص ابطالا للعالم المعاصر . لقد كان فوضويون يجيبون على المظالم الاجتماعية يطلقات المسدس و « الاستيلاءات الفردية » ويرتفع هؤلاء الالهة الى ما فوق الشرط الانساني متعدّين مجتمعا اضاع معنى العظمة . وفي النهاية فان البطل المتجسد بجورج بنكروفت كان يتناضل وحده ضد العالم الذي قذف ضده شرائط الشرطة . وحوصر في بيتسه فدافع عن نفسه حتى النهاية وقد وجد الحل في الانتحار .

ان فيلم « ليالي شيكاغو » كان له تأثير عظيم . ولكن اكمل اثره لسترونبرغ هو « ملاعين الاوقيانوس » (The Docks of New York) تصوير يائس لغراميات نفسياتيتين اجتماعيتين : حارس مخزن وفتاة . ويمتاز الفيلم بتغلب الجو ، واتجاه حوادث القدر العديم الرحمة ، والحنو على الساقطين من طبقتهم ، والجمالية الماهرة للفوتوغرافيا ، وصحة التفصيل البسيكولوجي . ولكن من الصعب



الكواسي (اريخ فون ستروهايم ، ١٩٢٤). ان الفتاة الطاهرة (زازو بيتز
وقد تملكها عادة البخل ، اصبحت قدرة ذات وجه تجتاحه التشنجات

ليالي شيكاغو (فون ستروهايم ، ١٩٢٧) ، الرجل الاسمي (ج. بنكروفت)
وعشيته (افلين برانت) ؛ وشريكه في الذنب (كليف بروك) ؛ ينتظرو
الموت ، وقد ضبطوا في ملجأهم .



معرفة ما اذا كان سترنبرغ قد أحسن التباين بين هذا النجاح الكامل والصناعات التجارية الطاعة ، مثل « شقق المجد » الخاضع لتمثيل اميل جاننغ الرديء .

وكان جاننغ قد وصل الى هوليوود مع جماعة من المحققين ، والممثلين ، والفتيين الالمان . وكانت اميركا تنظر بقلق الى تفنص السينما الالمانية . وبعد التضخم المالي سنة ١٩٢٤ ، فان مشروع ديفز « لانقاذ جمهورية ويماركان يديره مورغان صاحب المصرف وصاحب قطاع في هوليوود . ففي إطار هذا المشروع ، وفي شروط سندرسها فيما بعد ، تلقت السينما الالمانية عوناً مالياً ولكنها اضطرت الى القبول بذهاب ايجادها الرئيسية الى اميركا ، متبعة الطريق الذي سار عليه منذ سنة ١٩٢٣ لوبيتش ، وبوشوفتسكي ، وبولا نغري وكاتب السيناريو كراكي . وشاهدت هوليوود ايضاً وصول المحققين مورنو ، لين ، الكسندر كورد ، لودفيغ برجر ، دوبرن ، والممثلين كونرادفيد ، ايا دي بوتي ، جاننغ ، والمنتج بومر ، وجماعة من كاتبي السيناريو ومديري الاجهزة والمزخرفين . ولم تستفزع السينما الاميركية رجلاً كبيراً من هذه الهجرة الضخمة : فكورد تابع عمله التجاري ، ولوبوبيك ودوبرن اخفقا تماماً . ولكن ليس لين ومورنو .

وطابق لين دون صعوبة بعض التطلعات وعرف ان يجمع الرواية البوليسية الى الاعمال التصويرية . وكان بالفعل خائق فيلم الرعب ، وهو نوع جديد لم ينته رواجه بعد في هوليوود . ان فيلم « ارادة الموت » او « التحذير الاخير » لا يعادلات فيه

« غرفة الوجوه الشمعية » . ولكن قصته المقادة جيدة أقدا استعملت حركات الجهاز والتنوير بشكل علمي . ومات لينى فى بدء السينما الناطقة .

وكان فيلم « فجر » لمورنو مع فيلم « الريح » احدى الطرق النادرة التى حققها فى هوليوود سينمائي آتى من اوروبا . وكانت الفيلم اقتباساً قام به كارل ماير عن رواية لسودرمان : « رحلة الى نيلسيت » . وكان المزخرفون ومديرو الاجهزة الماناً . ومع ان الممثلين جانبى غانيور وجورج اوبرين كانا اميريين فلا يوجد شيء من هوليوود فى هذا الفيلم . ان زخم مورنو البارد وجاليته الماهرة قولبا التنوير والديكور وقثيل الممثلين فى ارادة ثابتة للتأليف الذى يذكركنا بالفوتوغرافيات الفنية سنة ١٩٠٠ . وكانت السيطرة ثقيلة على حركات الجهاز . وفى افتتاحية الفيلم على الخصوص : دار الجهاز بسرعة دون جهد ليصد البطل وهو يحول فى الضباب والمستنقعات . اما الانتقال من الريف الى المدينة بالقطار الكهربائي فقد كان طرفة فنية . وكان الموضوع محاولة زوجهم « بقتل امرأته » . ويتبع هذه المحاولة مصالحة الزوجين . ويحتوي على منتهى الدعارة التى لا غنى عنها عند مورنو . وكثير من الفسق ، والعاطفة القوية احياناً ، لم يمنع اوبرا الصور الفخمة هذه من ان تعوزها الحرارة الانسانية .

وبعد هذا الاخفاق النصفى فان « الشياطين الاربعة » و « الكنة » (ويسمى ايضاً « الدخيلة » او « امرأة من شيكاغو ») تشعراننا بشيء من التطلبات التجارية . ولكي يرب مورنو

من هوليود فقد ذهب مع فلاهرفي ينتج ويقود « الالماس
 Tabou » ، وهو فيلم كبير جميل سندرسه في موضع آخر ،
 وقبل ان يعرض هذا الفيلم مات مورنو بجاذب سيارة .
 ان مثال السينما الاوروبية جعل بعض المديرين الاميركيين
 يميلون نحو افلام يتقدم الفن فيها التجارة . وتوصل بعض منهم الى
 هذه النتائج . وقد تميز بده السينما الناطقة بظهور مواهب جديدة
 بدأت تحقق برون المبهدين .

والاعتماد المالي الذي اكسبه اياه فيلم « العرض الكبير » اتاح
 لكنغ فيدور ، وهو محقق مكثور ، ان يختار موضوعه لفيلم
 « الجمهور » واستطاع دون مضايقة ان يقود السيناريو الذي كتبه
 مع ج . ف . ويفز وهاري بن . وكان بطوله مستخدماً صغيراً
 يحاول بسخرية ان يرتفع فوق شرطه ، ثم يعاود السقوط في
 كفاف حبة رمل ضائعة في « الجمهور » .

ويظهر تأثير المدرسة الالمانية ، اكثرو من مدرسة ستروهايم ،
 في استعراض ناطحة السحاب والمكاتب الموحدة في سير رمزي
 ضد المجري لرجل يحاول إثارة جماعة من العبيان ، وفي الصورة
 الاخيرة عرض فيدور على الجمهور ، كمرأة ، ميوكاً فيه ميثاق من
 المتفرجين تهزم ضحكة جنونية بلهاء . وكان النسق طبيعياً ، انه
 الفيلم الاول الذي تشاهد فيه بعض الرفاهيات الخاصة في قاعات
 الحتام ، الامر الذي يمنع الفيلم لم ان يسير في الغالب نحو رمزية
 مفخمة . وهذا الفيلم غير المتساوي يبدي تساؤلية كلية تحمل على
 اليأس من المجتمع والفرد المعروض كأنه جبان ، وعاسي ، ومعتدل .

ان البجاعة بالعقائد الدينية ، كما في الافلام السوداء الاخرى ،
قيمة الاعتراف (في الدين المسيحي) .

وبعد الاخفاق المالي الذي مني به فيلم « الجمهور » ، عزم
فيدور ان يمثل دور معلم الغناء لسوزان الكسندر في فيلم
« سيتيزن كان » : وكان هو المدير الذي اجتذبه ماريون ديفز ،
وهي ممثلة دون موهبة ، والتي اراد عشيقها هيوست سيد الصحافة
(المثال الاصلي لسيتيزن كان) ان يحولها الى ممثلة لامعة . ان
رئاسة فيدور المكروهة لم يكن لها تشده كبواب استروهايم الحادة .
وفرثك بوزاج ، من اصل اسكندنافي ، لم يكن بعيد المهمة
كفيدور في « الجمهور » ، ولكنه عرف ان يكون شاعر الحنو
والصداقة الخالصة المحبة في الافلام التي قام بتمثيلها « ثنائي مثالي »
في ذلك العصر : جانيت غاينور وشارل فاريل . ولم تقدر فرنسا
هذه الصفات النادرة حق قدرها في فيلم « السجاء السابعة » (ساعة
الموت) بسبب منظر باريس الكثير الخيال . ولكنها صفقت
لفيلم « المرأة ذات الغراب » (النهر) الذي مر في الولايات
المتحدة ولم يشعر احد بوجوده . وحملت النجاح في العصر نفسه
الى فيلم « امرأة في كل مرفأ » ، وهي حكاية عنيفة للجحارة ،
صنعت من الساحرة الموهوبة قليلاً ، لويز برونك ، كوكبة عالمياً
استفاد منها بابست Pabst فيما بعد . وكان الفيلم ناجحاً ، وقد
بدأ محققه هوارد هاركز ، المبتدئ يومذاك ، عملاً ممنوعاً
مشرأ .

وقد سبب الحنو والفكاهة نجاح فيلم « وحدة » لبول فيجوس .

ان هذا المحقق الهنغاري ، بعد بداياته الفاشلة في اوروبا ، بدأ في
اميركا بفيلم تجريبي هو « اللحظة الاخيرة » . وفيلم « وحدة »
شاهد في بعض اعمال المونتاج السريع او التضديد على شواغل
الحرس الامامي . ولكن الفيلم كان دراسة مسلية بديعة لحياة
المستخدمين الاميركيين الصغار طوال بعد الظهر في عطلة أمضيت
في حديقة جزيرة كوناتي . ان الفنتة والبداية رفعتا الفيلم الى
ما فوق التصوير السريع او الملاحظة المبذلة للطباع . ان
فيجوس لم يستطع انهاء مزياءه التي لا تصلح لهوليوود الا في القليل .
وبعد عدة افلام تجارية من النوع الوسط تابع عمله في فرنسا
والمانيا ، وانكثرا قبل ان يصبح منتج افلام تربوية^١
وطوال الدور الاكثر ازدهاراً في تاريخه ، فان هوليوود
كانت قد صفت ، اكثر مما استعملت ، روادها وبعضاً من اكبر
الفنانين الاوروبيين . لقد كان تفوقها العالمي مصحوباً في معظم
انتاجها برسود مقلق في التفاهة والفحاشة .

وهناك حادثتان متتابعتان وضعتا حداً لهذا الدور : مجيء
السينما الناطقة والازمة الكبرى التي فتحتها الكارثة المالية في
وول ستريت . وكان من نتائج تجديد - مخضب في الغالب -

١ - ان افضل فيلم ناطق له « ماري » اسطورة هنغارية . قد تحقق في
هنغارية برؤوس اموال عالية وكانت انابيلامثلة . وقد اخرج منه اربع
ترجمات . وحقق في سبام ، لحساب شركة سويدية سنة ١٩٣٨ فيلماً تربوياً
يعتوان « قبضة من الارز » مستعلاً اساليب فلاهوتي . واسكن الانسانية التي
ميزت فيلم « وحدة » غير موجودة فيه ، وكان الفيلم فرضاً مدرسياً بارداً .

في الخالقين والممثلين ، وفي الوقت نفسه اشتداد سيطرة وول
ستريت على الفن وصناعة الفيلم .
ان اول عرض لفيلم « مغني الجاز » ، في ٢٣ تشرين الاول
١٩٢٧ ، وهو فيلم رنان ، ناطق ، غنائي لألان الكسندر ، قد
سجل دخول السينما في مرحلة جديدة من تاريخها .



الكتاب القادم :

من السينما الناطقة الى الرسوم المتحركة

محتويات القسم الثالث

ص	
	الفصل الخامس عشر
٥	الازدهار السويدي
	الفصل السادس عشر
١٧	التجليات الألمانية
	الفصل السابع عشر
٤٣	المدرسة الانطباعية الفرنسية
	الفصل الثامن عشر
٦٧	الانفجار السوفييتي
	الفصل التاسع عشر
٩١	الحوس الامامي في فرنسا وفي العالم
	الفصل العشرون
١١٩	بناء هوليود

روائع الكاتب الكبير
احسان عبد القدوس

- | | |
|-----|----------------------------|
| ٢٥٠ | ١ - النظارة السوداء |
| ١٠٠ | ٢ - أنا حرة |
| ٤٠٠ | ٣ - صانع الحب . بائع الحب |
| ٨٠٠ | ٤ - شيء في صدري |
| | ٥ - عقلي وقلبي يصدر قريباً |
| | ٦ - زوجة احمد تحت الطبع |
| | ٧ - البنات والصيف |

تطلب من
مكتبة المعارف في بيروت

هذا الكتاب

لم يصدر بعد كتاب عن تاريخ الفن السنيّ جذاب في القراءة ،
جذاب في الأسلوب ، زاخر بالوقائع والمعلومات مثل هذا الكتاب ،
ونحن نعتقد بأن المكانة التي بلغتها السينما بين الجماهير العربية هي
مكانة كبرى من حيث هي أداة للتسلية والثقيف ، وقد أصبحت
المواضيع التي تتعلق بها مشارا اهتمام كافة الناس لذلك فقد بذلنا
الجهد لكي نصدر للقراء العرب هذا السفر النفيس ، بأجزاء
متسلسلة تكون سهلة التناول من حيث الحجم والسعر ، وقد
صدرنا منه حتى اليوم ثلاثة أقسام كما يلي :

القسم الأول : اختراع الآلات وتطور الاخراج

القسم الثاني : تطور السينما في بلدان أوروبا و

من ماكس ليندر الى شارلي شابلن

القسم الثالث : من الازدهار السويدي الى بنا

القسم الرابع : من السينما الناطقة الى الرسوم المتحركة (يصدر)

Bibliotheca Alexandrina



0390705

